



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Jenseits des Todes – hm3

Verfasserin

Julia Maria Kronenberg

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler

Für meine Eltern.

An dieser Stelle möchte ich mich bei jenen Menschen bedanken, die mich auf meinem Weg durch das Studium begleitet und inspiriert haben. Allen voran bei meinem Betreuer, Univ.-Prof. Dr. Michael Gissenwehler, für die außerordentlich motivierende und persönliche Betreuung.

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, die mich in meinem Studium immer bestärkt und unterstützt haben. Eine große Hilfe waren mir mein Bruder Christopher und Sabine, die mir durch ihre tatkräftige Unterstützung und ihre fachlichen Ratschläge motivierend zur Seite standen. Danke Ralph.

Ich möchte mich auch bei jenen Freunden bedanken, die mich in dieser Zeit begleitet haben, für die Gespräche und den Austausch, die Ablenkung und die seelische und kreative Unterstützung in jeglicher Form. Danke Patrizia, Alexa, Marie Anne, Sarah, Karin, Theresa, Anshi, Stella, Degna, Uschi, Michi, Karin, Teresa, Johanna, Daniela, Birgit, Julia, Claudia. Dank an Andreas und Melanie, dessen persönliche Aufzeichnungen Bestandteil dieser Arbeit geworden sind.

Danke Josef.

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	5
1 Einleitung	7
2 Jenseits des Todes – hm3	13
2.1 Idee	13
2.1.1 Medienverbot, Protokollierung	15
2.2 Josef Szeiler	16
2.2.1 Entwerfer von Möglichkeiten	25
2.3 Der Begriff ‚Postdramatisches Theater‘	30
2.4 Lehrstückversuch	34
3 Improvisationen	37
3.1 gemeinsames Gehen	37
3.2 Versuch: Medea	38
3.2.1 Voraussetzungen/Bedingungen	39
3.2.2 Spielregeln	41
3.2.3 Umsetzung	43
3.2.4 Der Zuschauer	44
4 Die Gegebenheiten	46
4.1 Text	47
4.1.1 Heiner Müller: Antikenmaterial	49
4.1.2 Aufhebung der Rollenverteilung	50
4.1.3 Sprache, Sprechen, Stimme, Klangraum	51
4.2 Raum	54
4.2.1 Stadt des Kindes	54
4.2.2 Spielraum	55
4.2.3 geschützter Raum	57
4.3 Zeit	58
4.3.1 kurze oder lange Zeitdauer	59
4.3.2 Slow Motion	60
4.4 Körper	61
4.4.1 Choreuten: Schauspieler, Performer, Musiker, Studenten, Interessierte	62
4.4.2 Chor	63
4.4.3 Training	63
5 Utopie Theater	65
5.1 neue Wahrnehmung	65

5.2	Gruppe, Leitung, Ausführung, Hierarchie.....	67
5.2.1	Befreiung von Hierarchien.....	67
5.2.2	Probenleitung	67
5.2.3	Kommunikator	68
5.2.4	Haltung.....	69
5.3	Zuschauer, Publikum	70
5.3.1	Befreiung vom Zuschauer, öffentliche Proben	72
5.3.2	Akteur und Zuschauer zugleich	74
5.3.3	zufälliger Zuschauer.....	74
5.3.4	keine Aufführungen, Überlegungen von Aufführungsmöglichkeiten.....	75
5.4	Befreiung, Freiheit	77
5.4.1	Befreiung von Zwängen	77
5.4.2	Freiheit, Öffnung	78
5.5	Luxus, Verschwendung.....	80
5.6	Schweigen, Stille, Leere, Nichtstun	82
5.6.1	Schweigen, Stille	82
5.6.2	Leere, Nichtstun	83
5.7	Rhythmik, Musikalität	84
5.7.1	Arbeitsrhythmus, Lebensrhythmus	86
6	Schwierigkeiten und Scheitern	88
6.1	Definition Theater	88
6.2	Bruch.....	91
6.3	Ziellosigkeit, zielloser Prozess.....	92
6.3.1	keine Wiederholung, keine Weiterentwicklung	94
6.4	Überforderung, Angst.....	95
6.5	basisdemokratisches Modell	98
6.5.1	Erfahrungsunterschiede	98
6.5.2	Positionierungs- und Machtspiel.....	100
6.6	Diskussionen, Krisen	103
6.6.1	Zwang und Motivationsverlust.....	106
6.7	Scheitern	107
7	Zusammenfassung	113
8	Anhang.....	116
8.1	Bibliografie.....	116
8.2	Links.....	119
8.3	Abbildungsverzeichnis	121
9	Abstract.....	122
10	Curriculum vitae	123

1 Einleitung

Vorliegende Arbeit soll, wie auch Lehmann in seinem Buch „Postdramatisches Theater“ erläutert, ein Versuch der „begrifflichen Erfassung und Verbalisierung der Erfahrung (mit diesem oft ‚schwierigen‘ Theater der Gegenwart zu dienen und so dessen Wahrnehmbarkeit und Diskussion zu befördern)“¹ der Theaterarbeit von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ sein.

Bei diesem Theaterprojekt probten interessierte Choreuten² an den 33 Antikenwerken Heiner Müllers, der Ort war die ‚Stadt des Kindes‘, die Dauer vorerst unbeschränkt. Ich selbst war von Herbst 2005 bis Dezember 2006 Mitglied der Gruppe. Meine Mitarbeit bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ umfasste also einen Zeitraum von über 12 Monaten, in denen man sich durchschnittlich 3-4 mal in der Woche für Proben von 5-8 Stunden pro Tag in der ‚Stadt des Kindes‘ in Wien getroffen hat. Diese Arbeit betrachtet das Projekt bis zum Zeitpunkt meines Austretens im Dezember 2006. Das Projekt ‚Jenseits des Todes – hm3‘ wurde noch bis Herbst 2007 fortgeführt. Mit vergleichbaren theaterästhetischen Ansprüchen besteht die Gruppe unter dem veränderten Namen ‚KJDT‘ und unter wechselnden Konstellationen in Ansätzen bis heute.

Nach der Einleitung werden im zweiten Kapitel (2 Jenseits des Todes – hm3) der Arbeit die Idee (2.1) und der Vorlauf dieses Projektes beschrieben um in Anschluss daran genauer auf die Person Josef Szeiler (2.2) einzugehen, der maßgeblich an der Gründung des Projektes beteiligt war und auf dessen persönlichen Hintergrund die Idee zu ‚Jenseits des Todes‘ beruht. Hier werden zuerst die für vorliegende Untersuchung wichtig erscheinenden Eckdaten aus seinem Leben und einige seiner Theaterversuche aufgezeigt, um im Anschluss daran einen Bogen zu seiner theaterästhetischen Auffassung zu schlagen, die im darauf folgenden Unterkapitel genauer ausgeführt werden soll. Daraufhin folgt eine theoretische Begriffserklärung und ästhetische Auseinandersetzung mit dem ‚Postdramatischen Theater‘ (2.3) von Hans-Thies Lehmann, auf dessen Zeichen, Grundlagen und Ausführungen sich die wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘

¹ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005. S. 16.

² Die Erklärung für die Verwendung des Begriffes ‚Choreut‘ folgt im Kapitel 2.1.

in dieser Arbeit stützen wird. Ein kleiner, aber wesentlicher Auszug der Theorien Brechts im Vergleich zu dem Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ soll im Kapitel ‚Lehrstückversuch‘ (2.4.) gegeben werden.

Um die Art und Weise zu verdeutlichen, mit der bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ praktisch gearbeitet wurde, wird im dritten Kapitel (3 Improvisationen) ein Auszug der stattgefundenen Übungen, Improvisationen und Proben dargestellt. Die beiden Beispiele dafür sind eine Übung, die fundamentaler Bestandteil aller Proben war - das ‚gemeinsame Gehen‘ (3.1) - und eine Improvisation aus fortgeschrittener Phase, nämlich eine Umsetzung des Textes ‚Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten.‘ Diese Versuche sollen die nachfolgenden Erläuterungen zur theatralen Arbeitsweise verdeutlichen und verständlicher machen.

Im vierten Kapitel (4 Die Gegebenheiten) werden die vorhandenen, gegebenen Spielmaterialien vorgestellt, die die Grundlagen und das Arbeitsmaterial für diesen Versuch darstellten. Zuerst werde ich mich auf den Text (4.1) konzentrieren, die 33 Antikenwerke von Heiner Müller, anschließend beschäftige ich mich mit der ‚Aufhebung der Rollenverteilung‘, die in diesem Projekt vorgenommen wurde, um im nächsten Kapitel genauer auf den Gebrauch der Sprache, die Verwendung und Zerlegung des Textes durch Sprechen, das Ausloten der Stimme und die Erzeugung von Klangräumen einzugehen. Der nächste zu behandelnde Faktor ist der ‚Raum‘ (4.2). Die ‚Stadt des Kindes‘ bot den Teilnehmern einen unglaublichen Spielraum von ca. 50.000 m² Fläche. Bei diesem Projekt gab es weder eine Bühne noch einen Zuschauerraum, das gesamte Gelände stellte die Spielfläche dar und wurde somit zu einem überdimensionalen ‚Spielraum‘, den es zu bearbeiten galt, zu erforschen und zu erspielen. Das folgende Unterkapitel soll aufzeigen, dass dieser Raum für die Spieler ein sicherer und ‚geschützter Raum‘ zum Spielen und Proben war. Die Zeit (4.3) ist der nächste eigenständige Spielfaktor, der ausgelotet wurde. Hier wurden die Extreme gesucht und Übungen und Improvisationen zu einer ‚kurzen oder langen Zeitdauer‘ angesetzt und ausgereizt. Die ‚Slow Motion‘, die im nächsten Unterkapitel behandelt wird, ist ein weiterer wesentlicher Bestandteil der Arbeitsweise in diesem Versuch. Als letzten gegebenen Faktor werde ich die ‚Körper‘ (4.4) genauer betrachten: die Offenheit dieses Projektes für interessierte Personen jeglicher Berufssparte. Die Suche nach einem ‚Chor‘ soll, nach der Definition des Verständnisses von einem Chor in diesem Projekt, erläutert werden und das tägliche ‚Training‘, welches den Spielern die Körper bewusst machen und stärken sollte, wird dargestellt.

„Jenseits des Todes – hm3“ war ein Theater, das nach einer neuen, anderen möglichen Form von Theater³ suchte. Diese „Utopie von Theater“ soll im fünften Kapitel (5 Utopie Theater) beschrieben werden. Auch hier kann aufgrund der Kürze der Arbeit lediglich ein Auszug der erstrebten Vorstellungen und Wünsche von Theater erläutert werden. Den Anfang macht hier die Suche nach einer „neuen Wahrnehmung“ (5.1), welche im Laufe der Zeit teils erfahren oder erahnt wurde. Die Auseinandersetzung mit „Gruppe, Leitung, Ausführung, Hierarchie“ bedarf einer weiteren Gliederung: vorerst soll das Aufheben der „Hierarchien“ einen Grundgedanken dieser Arbeit transportieren. Die „Probenleitung“ erläutert das offene Modell der Möglichkeiten des Gestaltens und Eingreifens und das Unterkapitel „Kommunikator“ bezieht sich hierbei hauptsächlich auf die Person Josef Szeiler, der in der Position des Vermittlers agierte. Was in diesem Theaterversuch schnell deutlich wurde war, dass alle Spieler eine klare und starke „Haltung“ einzunehmen und diese zu verteidigen haben.

Ein nächstes Kapitel, „Zuschauer, Publikum“ (5.3), soll die „Befreiung vom Zuschauer“ und „öffentliche Proben“ erläutern um dann in der Spielweise die Möglichkeiten des „Akteurs und Zuschauers zugleich“ aufzuzeigen, die Tatsache und das Umgehen mit dem „zufälligen Zuschauer“ zu skizzieren und abschließend die Ablehnung einer „Aufführung“ zu begründen und „Überlegungen von Aufführungsmöglichkeiten“ darzulegen.

Einen der Hauptaugenmerke in dieser theatralen Arbeit machte wohl die „Befreiung und Freiheit“ (5.4) in diesem Projekt aus. Man wollte sich von „Zwängen“ lösen und eine „Freiheit und Öffnung“ für etwas anderes, neues erfahren. In diesem Sinne wird Theater hier auch als ein ungeheurer „Luxus“ (5.5) betrachtet, bei dem verschwenderisch mit seinen Ressourcen umgegangen werden darf.

Das nächste Kapitel (5.6) behandelt die sonst eher verpönten und ungewohnten Momente des „Schweigens“ und der „Stille“ im Theater, sowie die Qualität der „Leere“ und des „Nichtstun“, aus denen sich, wenn sie zugelassen werden, oft Unerwartetes entwickeln kann.

³ Im Folgenden wird immer wieder auf diese „andere Form“ von Theater Bezug genommen. Diese ist hier insofern zu verstehen, als dass sie sich vom „gewöhnlichen Regietheater“ (wie zum Beispiel der Guckkastenbühne, dem Unterhaltungstheater oder dem klassischen Schauspiel) abwendet, und sich vor allem in seinen Strukturen und seiner Arbeits- und Spielweise von den meisten etablierten Theaterhäusern und –formen unterscheidet. Sie ist auch so zu verstehen, dass sie nach einer neuen, noch nicht dagewesenen, möglichen Form von Theater sucht.

Auch sollen ‚Rhythmik‘ und ‚Musikalität‘ (5.7) in dieser Utopie von Theater als Spiel- und Gliederungsmittel noch Erwähnung finden. Es ist eine Theaterarbeit, die in das Leben der Mitspieler eingreift und einen anderen ‚Arbeitsrhythmus‘ fordert sowie nach einem anderen ‚Lebensrhythmus‘ sucht.

Trotz aller ideeller und idealer Vorstellungen ist das Projekt ‚Jenseits des Todes – hm3‘ gescheitert. Dieses Scheitern möchte ich im Kapitel sechs (6 Schwierigkeiten und Scheitern) versuchen zu erklären, die Gründe und Ursachen dafür hinterfragen und verdeutlichen. Den Anfang macht hier bereits eine Uneinigkeit ob der ‚Definition von Theater‘ (6.1), die sich in diesem Fall am Zuschauerfaktor spaltet. Einen starken ‚Bruch‘ (6.2) in diesem Theaterprojekt stellte bereits nach drei Wochen der Austritt von acht Personen dar, der die Gruppe auf die Hälfte der Personenanzahl reduzierte. Für manche war es auch die ‚Ziellosgkeit‘ oder der ‚ziellose Prozess‘ (6.3), der eine Weiterarbeit auf Dauer nicht möglich machte. Auch wurden ‚Wiederholungen‘⁴ gemieden, was eine ‚Weiterentwicklung‘ verunmöglichte. Eine große Schwierigkeit stellten jedoch immer die ‚Überforderungen‘ und ‚Ängste‘ (6.4) dar, von denen die Spieler sich nicht befreien, die sie nicht überwinden konnten. Im darauf folgenden Kapitel möchte ich genauer auf das ‚basisdemokratische Modell‘ (6.5) eingehen und das Scheitern in dieser Hinsicht ob der zu großen ‚Erfahrungsunterschiede‘ zwischen den Teilnehmern und den dennoch stark vorhandenen ‚Positionierungs- und Machtspielen‘ in der Gruppe selbst erläutern. Etliche ‚Diskussionen‘ und ‚Krisen‘ (6.6) erschwerten die Arbeit und ließen Freude und Spaß nur mehr selten aufkommen.

Im abschließenden Kapitel ‚Scheitern‘ (6.8) werde ich die wesentlichen Ursachen und Gründe für das Scheitern noch einmal zusammenfassend erläutern.

Abschließend möchte ich in der ‚Zusammenfassung‘ (7) das Scheitern und die eröffneten Utopien aus diesem Theaterprojekt abwägen und mit den gewonnenen wissenschaftlichen Erkenntnissen vergleichen.

⁴ Wiederholungen waren einerseits immer Element der Proben und Übungen an sich, andererseits wurden Wiederholungen der Abläufe (gleich mehrmaligem Proben von einer Szene im Regietheater) sowie das Festlegen der Abläufe (wie in einer Inszenierung) vermieden und abgelehnt.

Als Forschungsquelle für diese Arbeit werden mir hauptsächlich die schriftlichen Aufzeichnungen und Probenprotokolle dienen. Da man sich zu Beginn des Projektes auf ein Verbot von Videoaufzeichnungen oder Fotos aussprach, einigte man sich darauf, dass jeder Spieler den Probenprozess selbstständig schriftlich protokollierte. Die Materialien wurden unter dem Titel „*GESAMTMATERIAL: JENSEITS DES TODES – HM3*“ : 27.9.05 – 3.11.07. Wien: 2007“ zusammengefasst und stellen insgesamt 517 Seiten dar. Sie umfassen die Protokolle von Katharina Burger, Melanie Hollaus, Markus Keim, Julia Kronenberg, Andreas Pronegg, Doreen Uhlig, Mirko Winkel, sowie die Gespräche zwischen Andreas Pronegg und Josef Szeiler, den Artikel von Mirko Winkel „Jenseits des Todes HM3“, der in der norwegischen Zeitschrift *3t*: erschienen ist und Gespräche mit Studierenden der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien.

Da diese Protokolle bisher noch nicht veröffentlicht wurden, jedoch den gesamten Verlauf des Projektes aus mehreren Perspektiven dokumentieren, schien es mir von besonderem Interesse, dieses Material in meine Arbeit einzubauen und dadurch einen detaillierten Einblick in die Theaterarbeit von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ zu geben.

Eine andere Grundlage für meine Forschungsarbeit ist das Buch „Was zählt ist das Beispiel“, herausgegeben von Andreas Pronegg zum 60. Geburtstag von Josef Szeiler. Es dokumentiert Gespräche zwischen Andreas Pronegg und Josef Szeiler, Arno Rabl, Christian Ofenbauer, Samuel Zach, Mark Lammert, Renate Ziemer, Stephan Wackwitz, Maya Bösch und Monika Meister in der Zeit von 2004 – 2008, sowie Texte von Friedrich Hölderlin, Elfriede Jelinek, Heiner Müller, Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Friedrich Schiller, Franz Kafka und John Cage. Das Werk ist limitiert im Eigenverlag erschienen.

In zwei weiteren Gesprächen, die ich mit Josef Szeiler im Jahre 2010 und 2011 in Wien führte, konnte das Projekt mit zeitlichem Abstand reflektiert werden und weitere Ergänzungen und Erkenntnisse gefunden werden.

Der wissenschaftliche Hintergrund dieser Arbeit stützt sich im Wesentlichen auf die Schriften von Hans-Thies Lehmann (im Besonderen auf das „Postdramatische Theater“) und die theoretischen Schriften von Bertolt Brecht und Heiner Müller.

Zusätzlich ist zu erwähnen, dass das Ausmaß dieses Projektes kaum in einer Diplomarbeit zu erfassen ist, weswegen ich mich in vielen Punkten auf jene

konzentriere, die für mich von speziellem Interesse waren. Daraus lässt sich schließen, dass diese Arbeit in einigen Punkten subjektiv selektiert sein wird. Es soll daher keine Vollständigkeit über die Beschreibung des Projektes von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ suggeriert werden.

In diesem Text wird der Einfachheit halber nur die männliche Form verwendet. Die weibliche Form ist selbstverständlich immer mit eingeschlossen.

2 Jenseits des Todes – hm3

„einen ort, wo man in gewisser weise tun und lassen kann, was man will, haben eigentlich nur noch verrückte und vielleicht auch millionäre. insofern ist das ein glutkern von theater. ich wüsste sonst keinen ort in dieser gesellschaft, wo das möglich ist. das ist ein utopischer moment, und deshalb muss man den alltag aus dem theater rausschmeissen. theater kann nicht alltag sein.“⁵

Nach dieser Utopie von Theater wurde in dem Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ gesucht.

2.1 Idee

Die konkrete Idee zu dieser Theaterarbeit wurde von Josef Szeiler im Herbst 2005 geboren, als er mit Andreas Pronegg in der ‚Stadt des Kindes‘ ein Projekt vom ‚Stadt Theater Wien‘ besuchte. Sogleich unterbreitete er den Vorschlag in der ‚Stadt des Kindes‘ eine gemeinsame Arbeit mit mehreren freien (Theater-)Gruppen über eine längere Zeit zu beginnen „damit dieser unerträgliche zustand in der freien wiener theaterszene, dass nämlich 150 kleingruppen 150 kleinproduktionen abliefern, endlich ein ende nimmt.“⁶ Es ist der Grundstein für eine Theaterarbeit, die Größeres beinhalten soll, eine neue Form von Theater, vor allem eine andere Form, als die, die an den Wiener Theatern gepflegt wird: ein Gesamtprojekt mehrerer Beteiligter in einem Areal von über 50.000 m² Fläche in einem Zeitraum, der über Jahre zu denken ist. Um ein derartig einschlagendes und einmaliges Theaterprojekt durchzuführen und zu etablieren, muss in neuen Dimensionen gedacht werden, denn „diese vielen einzelnen gruppen entwickeln unter anderem auch deshalb keine kraft, weil sie von der personenanzahl her und/oder aufgrund ihrer raumsituation über keinerlei grundlagen verfügen, ihr bescheidenes dasein zu durchbrechen. dies hier [die ‚Stadt des Kindes‘ JK] wäre ein ort in wien, der dafür geeignet wäre.“⁷

⁵ Szeiler, Josef/Hollaus, Melanie. „Interview 5/JS: MI 18/10/06: Zentrale 2.“ *GESAMTMATERIAL: JENSEITS DES TODES HM3: 27.9.05 – 3.11.07*. Wien: 2007. S. 367.

⁶ Pronegg, Andreas. „verlaufs- und probenprotokolle: ERSTES BILD. 27.9.05.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 2.

⁷ Pronegg, Andreas. „verlaufs- und probenprotokolle: ERSTES BILD. 02.10.05.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 4.

Der Umsetzung dieses Projektes ging eine lange Planung voraus. Josef Szeiler und Andreas Pronegg, der schon bei früheren Theaterversuchen Josef Szeilers mitgewirkt hatte, waren hierfür die Initiatoren. Ihrem Einsatz ist die Gründung und die Realisierung dieses Projektes zu verdanken.

Zusammen mit Interessierten finden Treffen und Gespräche statt, um herauszufinden, wie ein derartiges Vorhaben umgesetzt werden könnte, wie hier ein Zentrum – laut Szeiler ein „Kraftzentrum“⁸ - entstehen könnte, welche Texte von Interesse sind, wie sich die verschiedenen Gruppen und einzelnen Künstler zu einer gemeinsamen Theaterarbeit vereinen könnten, wie man sich nennen sollte, wie man die Erlaubnis, an diesem Ort weiterhin zu probieren seitens der Stadt bzw. dem neuen Eigentümer Arwag bekommen könnte und wie man die Probenzeiten so regeln könnte, dass jeder Mitwirkende noch die Möglichkeit hat, einer Lohnarbeit nachzugehen.

Nach weiteren Treffen und Rekrutierung interessierter Personen einigt man sich auf die Texte von Heiner Müller und beschränkt sich hierbei auf sein Antikenmaterial. Eine Teilrealisierung von ‚Jenseits des Todes‘ wird immer wahrscheinlicher: Dies war ein bereits für 1996 am Berliner Ensemble geplanter Versuch von Josef Szeiler für die Umsetzung *sämtlicher* Werke Heiner Müllers. Ein Projekt, das aber aufgrund Müllers Tod nicht mehr zustande gekommen war.⁹ Die Frage kommt auf, „ob szeiler auch an jenseits des todes denke. szeiler erzählt daraufhin von den ersten überlegungen mit müller zu diesem vorhaben.“¹⁰

Nun soll in Wien zumindest ein Teil dieses Vorhabens, beschränkt auf die Antikentexte, in die Realität umgesetzt werden. Die enorme Fläche der ‚Stadt des Kindes‘ wird von allen Gesprächsteilnehmern positiv aufgenommen, es wird über Arbeits-, Schlaf- und Trainingsräume nachgedacht, ein sozialer Frei- und Spielraum. Körperliches Training innerhalb der Proben, sowie eine kollektive Arbeitsweise und ein dezidiertes Arbeitsinteresse am Chor scheinen für alle Beteiligten – zumindest für jene, die die Arbeitsweise von Josef Szeiler bereits kennen – ein gemeinsamer Konsens zu sein. Die Bezeichnung ‚Choreut‘ wurde folglich für alle am Chor teilnehmenden Spieler verwendet, welche aus der altgriechischen Benennung eines Chortänzers herrührt.¹¹

⁸ Pronegg, Andreas. „verlaufs- und probenprotokolle: ERSTES BILD. 02.10.05.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 4.

⁹ Nähere Ausführungen dazu im Kapitel 2.2 Josef Szeiler

¹⁰ Pronegg, Andreas. „verlaufs- und probenprotokolle: ERSTES BILD. 27.9.05.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 4.

¹¹ Vgl.: „Choreut: Vierter Band: BRO-COS.“ *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden: Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage*. Mannheim: Brockhaus 1987. S. 540.

Es ist die Suche nach einem Theater, das frei ist von jeglichen Zwängen, in dem alles möglich zu sein scheint, ein Theater der Freiheiten. Es ist ein Versuch einer theatralen Umsetzung der 33 Antikentexte von Heiner Müller in dem über 50.000 m² großen Areal der ‚Stadt des Kindes‘ über einen längeren, unbefristeten Zeitraum. So äußert sich Szeiler zu diesem (beinahe unmöglichen) Vorhaben: „in dem gesellschaftlichen produktionswahn, in der beschleunigung in der wir uns befinden, interessieren mich arbeitsprozesse, die scheinbar nicht funktionieren. und diesen moment könnte man als qualität begreifen.“¹²

Es geht nicht darum, Theater für eine breite Masse konsumierbar zu machen. Vielmehr soll ein Raum geschaffen werden, in dem nach einem möglichen anderen Theater gesucht wird – ohne zu wissen, wohin diese Suche führen wird.

Man einigt man sich auf den praktischen Beginn einiger offener Treffen in der ‚Stadt des Kindes‘ ab Januar 2006. Diesen Schritt ins Unbekannte wagen am 7. Januar 2006 16 an diesem Projekt interessierte Personen. Ein scheinbar nicht zu bewältigendes Projekt, was Raum, Zeit, Text und Körper betrifft, wird versucht zu bezwingen, die Überforderung beginnt. So lautete auch Szeilers erste Ansage an die Choreuten:

„das hier ist der erste teil einer längeren reise. dieses gelände steht uns zumindest ein jahr zur verfügung, die textgrundlage sind alle texte von heiner müller. als erste etappe beginnen wir mit dem antikenmaterial von ihm. viel mehr gebe es dazu heute nicht zu sagen.“¹³

2.1.1 Medienverbot, Protokollierung

Was bereits die früheren Versuche von Szeiler verfolgt haben, wird auch in diesem Projekt fortgesetzt: Schon zu Beginn des Projektes einigt man sich auf das Verbot, dieses Projekt mit Hilfe technischer Medien, sei es Fotoapparat oder Videokamera, zu dokumentieren. Keiner dieser visuellen Auszüge könnte dieses Projekt auch nur ansatzweise darstellen oder erklären.

Im Gegensatz dazu wird vereinbart, dass die Spieler selbstständig Protokolle führen, in denen sie die Probenarbeit schriftlich festhalten. So dokumentieren die Choreuten den Verlauf und die Entwicklung des Projektes aus ihrer eigenen Sicht und Erfahrung. Es gibt keine Vorgaben, wie oder was protokolliert wird. Dadurch werden die schriftlichen

¹² Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „man lernt nicht gern freiwillig: gespräch mit josef szeiler vom 3.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 214.

¹³ Pronegg, Andreas. „a.p. 7.1.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 33.

Dokumente zu Fenstern in das Innere der Spieler, ihre Wahrnehmung, ihre Wünsche, aber vor allem auch ihrer Ängste und Zweifel. Sein Interesse an der schriftlichen Aufzeichnung beschreibt Szeiler folgendermaßen: „ich wollte immer den arbeitsprozess dokumentieren, weil ich den politisch für wichtiger hielt als das produkt.“¹⁴ Hier wird bereits deutlich, wie sehr es um den Versuch an sich geht, und nicht um ein Erzeugnis. Von Zeit zu Zeit werden die Protokolle gemeinsam vorgelesen. Der Akt des Vorlesens unterliegt einer rhythmischen Leseart: Alle Protokolle werden zusammengefügt, jeder Spieler liest eine komplette Seite und reicht dann die Protokolle weiter. Jeder Spieler liest also immer wieder eine Seite aus dem eigenen Protokoll sowie aus den Protokollen der anderen. Werden Interviews geführt, so werden diese per Audioaufnahmegerät mitgeschnitten, anschließend abgetippt und den Protokollen beigelegt.

Am 03.11.2007 liegen schriftliche Aufzeichnungen im Ausmaß von 517 Seiten vor. Diese stellen, neben den anderen wissenschaftlichen Abhandlungen, die wesentliche Grundlage meiner Forschungsarbeit.

2.2 Josef Szeiler

Im Folgenden möchte ich die Person Josef Szeiler kurz beschreiben und die für diese Arbeit relevanten Stationen seines Lebens sowie einen Querschnitt seiner Versuche näher ausführen. Dieses Kapitel soll keinen vollständigen Lebenslauf darstellen, sondern lediglich die für das Projekt ‚Jenseits des Todes – hm3‘ wesentlichen Hintergrundinformationen bieten.

Josef Szeiler, geboren 1948 im Burgenland, wuchs in Sankt Michael auf. Trotz der konservativen Umgebung erfuhr er eine sehr liberale Erziehung, er entstammte einer Arbeiterfamilie und fühlte sich der Arbeiterklasse zugehörig. Die sozialdemokratischen Bestrebungen seines Vaters weckten das politische Bewusstsein Szeilers, schon bald wollte er den ländlichen Traditionen entfliehen, sie überwinden.

¹⁴ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „wozu theater? gesräch mit josef szeiler am 6.2.2005.“ Pronegg, Andreas. *Was zählt ist das Beispiel: Gespräche mit Josef Szeiler*. Wien: limitierte Auflage im Eigenverlag 2008. S. 73.

Vielleicht rührt seine theaterästhetische Auffassung auch aus einem Aufstand gegen das reaktionäre Burgenland. Der Eiserner Vorhang und die sowjetische Besatzung waren allgegenwärtig und Szeiler entwickelte ein revolutionäres Interesse an diesem mythischen Nachbarn, dem Feind. In Wien begann er die Zeitschrift ‚Die Volksstimme‘ zu lesen: „die haben immer was anderes geschrieben, als alle anderen Zeitungen, und das hat mich interessiert.“¹⁵ Somit war der Kontakt zur kommunistischen Partei hergestellt, wo er später auch Mitglied wurde. Immer wieder nahm er an von der KPÖ organisierten Schulungen und Fortbildungen für Philosophie, Ökonomie und Partei- und Revolutionstheorie teil. Im Zuge dessen ergaben sich Freundschaften unter anderem mit Elfriede Jelinek, Michael Scharang, Lutz Holzinger, Michael Springer, oder Helmut Zenker, die ihm Gesprächs- und Diskussionspartner waren. Ihr Ausgangspunkt war die gemeinsame Abneigung gegen das vorherrschende System und die Suche nach einer möglichen Veränderung.¹⁶

In den 70er Jahren verbrachte er mithilfe der KPÖ zwei Monate in Moskau und besuchte dort Lehrveranstaltungen an der Internationalen Universität, der Leninschule. Daraus ergab sich für ihn die Möglichkeit, ein zweijähriges Studium in Moskau zu absolvieren und eine Karriere als Politiker einzuschlagen, die Szeiler jedoch ablehnte. Er begründete seine Entscheidung mit Desinteresse und Abneigung gegenüber Kompromissen, die in der Politik unumgänglich sind, außerdem hätte Szeiler, nach eigenen Angaben, in der Politik nie so radikal und provokativ sein können, wie in seinen Theaterversuchen. Darüber hinaus wollte er sich nicht anmaßen, für andere Leute zu sprechen, weder in der Politik, noch am Theater, sondern kann und will bis heute nur aus seiner Sicht argumentieren.¹⁷ Seine politische Einstellung bleibt eine sozialistische. In seinem Theater setzt er sich oft mit dem Proletariat, der Aufhebung der Klassengesellschaft und einer kollektiven Arbeitsweise auseinander, so ist das Lehrstück immer wieder zentrales Thema in seinen Projekten.

Diesen Gegenentwurf zum Vorhandenen versucht er später in seinem Theater denk- und erfahrbar zu machen. Darin besteht auch sein wesentlicher Antrieb: das Vorhandene und sich selbst permanent in Frage zu stellen und das gewohnte, gewöhnliche nicht per se zu akzeptieren. Es ist ein Wunsch nach einer Veränderung, ein Modell für eine Neuordnung. Diesen Antrieb besitzt er bis heute, allerdings äußert er in einem Gespräch mit Andreas Pronegg im Bezug auf die Gegenwart: „es gibt kein politisches gegenmodell mehr, und es gibt keine utopie mehr, die einem die

¹⁵ Szeiler/Kronenberg (2011), S. 7.

¹⁶ Vgl.: Szeiler/Kronenberg (2011), S. 5ff.

möglichkeit geben würde, sich eine andere welt vorzustellen. der ›reale sozialismus‹ war immer eine grundlage für utopien.“¹⁸

Philosophische Schriften von Foucault, Althusser, Liotard, Baudrillard oder Deleuze, Michel Serres oder Benjamin prägten ihn.¹⁹ Viele von diesen Thesen und Theorien waren in den 70er Jahren aktuelle Schriften, ein lebendiges Material, das ein Anders-Denken, ein Umdenken und Hinterfragen eröffnete.

In den 70er Jahren kam Josef Szeiler per Zufall zum Theater: auf einer Busfahrt nach Wien traf er Rudolf Jusits, einen Freund und Reinhardseminaristen, der ihn bat, bei seinem Projekt die Regieassistenten zu übernehmen. Theater zu machen war für ihn keine Berufung oder Notwendigkeit, vielmehr eine absurde Idee, die er aus Freundschaft und Spaß annahm. „Weder ein Stück noch sonst irgendwas, noch irgendeine Botschaft hat mich auch nur im Geringsten interessiert.“²⁰ Es folgten zwei weitere Projekte mit Rudolf Jusits in Wien.²¹ Somit war der Grundstein für seine Auseinandersetzung mit dem Theater gelegt.

1976 war Szeiler zweieinhalb Jahre an der Volksbühne Berlin als Hospitant beschäftigt und lernte im Zuge dessen auch Heiner Müller kennen, woraus sich eine enge Freundschaft entwickelte. In der DDR hatte er Zugang zur russischen Literatur und beschäftigte sich mit dem Theater der Sowjetunion, dem Theateroktober, Tairow, Wachtangow und Meyerhold. In seiner theaterästhetischen Auffassung wurde er beeinflusst von Antonin Artaud, Bertolt Brecht und Heiner Müller. Die Einflüsse in Berlin prägten ihn, an der Schaubühne sah er ‚Death, Destruction and Detroit‘ von Robert Wilson, im Berliner Olympiastadion die ‚Winterreise‘ von Klaus-Michael Grüber und er interessierte sich für Grotowski, das Living Theatre in New York oder die Wooster Group.²² All diese Künstler zeichnen sich durch ihre klare Haltung und das

¹⁷ Vgl. Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „die *ilias* ist die wahre droge: gespräch mit josef szeiler am 14.3.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 86f.

¹⁸ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „mauer bauen war gut: gespräch mit josef szeiler am 11.5.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 102.

¹⁹ Vgl.: Szeiler/Kronenberg (2011), S.9.

²⁰ Szeiler, Josef/Kronenberg, Julia. *Gespräch mit Josef Szeiler am 09.08.2010 im Café Weidinger*. Wien: 2010. S. 1.

²¹ Vgl.: Szeiler/Kronenberg (2011), S. 3.

²² Vgl.: Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „er war ein idealer ddr-bürger: gespräch mit josef szeiler am 8.12.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 180f.

kompromisslose Verfolgen ihrer Ideologien aus. Dieselbe Radikalität setzt auch Josef Szeiler später in seinen Versuchen um.

Zurück in Wien inszenierte er am Künstlerhaustheater ‚Die Schlacht‘ von Heiner Müller.²³ Im Laufe der Zeit wurde Szeiler in seinen theaterästhetischen Ansichten zunehmend kompromissloser und radikaler.

„Ich weiß nicht, ob ich radikal bin, man entwickelt sich. Also der Ausgangspunkt ist der, als ich zum Theater kam, dass mich das relativ schnell gelangweilt hat. Also das war die Triebkraft, dieses starre Verhältnis von Zuschauer und Spieler und die Art und Weise des Spiels und die Art und Weise, wie man Geschichten erzählt, das hat mich unheimlich schnell gelangweilt. Und aus der Langeweile und aus der eigenen Unzufriedenheit heraus mit dem, was da war, begann ich mit Leuten zusammen - alleine kann man gar nichts machen - Versuche zu machen und das geht dann Schritt für Schritt. Man versucht erst einmal etwas anders zu machen. Also, wie könnte es vielleicht auch anders gehen. Kann man auch mit Aischylos anders umgehen oder mit Brecht oder mit wem, anders umgehen, als die übliche traditionelle Weise.“²⁴

1981 wurde er Mitbegründer der Wiener Theatergruppe ‚TheaterAngelusNovus‘²⁵ (dessen Name nach dem Text von Walter Benjamin ‚Über den Begriff der Geschichte‘ über das Bild des Angelus Novus von Klee ausgesucht wurde²⁶), die bis heute in ihrer Radikalität und Konsequenz beispielgebend ist. War die erste Veröffentlichung 1982 von Samuel Becketts ‚Endspiel‘ noch relativ konventionell, radikalisierte sich die Gruppe nach und nach.²⁷ Schon bei AngelusNovus machte man sich auf die Suche nach kollektiven Arbeits- und Erfahrungsmöglichkeiten. Man hatte den „Anspruch, die konventionelle Funktionsweise eines Theaterapparates zu zerlegen, neu zu definieren bzw. tendenziell aufzuheben“²⁸. Auch die Arbeit an einem nicht-dirigierten, homogenen, kollektivem und vor allem kreativem Chor wurde ein zentrales Thema. TheaterAngelusNovus eröffnete dem Theater neue Räume, machte sich Räume zu

²³ Vgl: Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „die ddr befand sich nicht in den tropen: gespräch mit josef szeiler am 11.8.2004.“ In: Pronegg (2008), S. 22.

²⁴ Szeiler/Kronenberg (2011), S. 2.

²⁵ Vgl.: Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „die ddr befand sich nicht in den tropen: gespräch mit josef szeiler am 11.8.2004.“ In: Pronegg (2008), S. 22ff.

²⁶ Vgl. Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte: IX.“ In: Benjamin, Walter. *Illuminationen: Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. S. 255.

²⁷ Vgl.: Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „wir wollen nichts lernen: gespräch mit josef szeiler am 9.6.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 107.

eigen, die keine Theaterräume waren und war somit in Wien Vorreiter für eine andere Art von Theater.

Bis 1988 veröffentlichte die Gruppe mehrere ‚Arbeitsproben‘. 1983 wurde ‚Prometheus‘ und 1984 die ‚HamletMaschine‘ veröffentlicht. 1985 wurde ‚FatzterMaterial‘ in der Reparaturwerkstatt der ÖBB gezeigt. Zu dieser Veröffentlichung kam auch Reiner Steinweg, der daraufhin die Arbeiten von AngelusNovus verfolgte und im Bezug auf ein anderes Theater Schriften und Überlegungen über AngelusNovus veröffentlichte.²⁹

1986 folgte das 22-stündige ‚HomerLesen‘ im Künstlerhaus. Hier wurden die 24 Gesänge der ‚Ilias‘ auf Deutsch und im griechischen Original gelesen, ungekürzt und ohne Unterbrechung. Was hier gesetzt wurde, war eine Extrempositionierung und –ausdehnung des Zeitfaktors sowie eine Öffnung des Theaterbegriffs: 22 Stunden ohne Pause oder Unterbrechungen dauerte der Versuch, alle Türen waren geöffnet, die Zuschauer konnten sich frei bewegen, das Areal verlassen und wiederkommen, die Spieler folgten während der gesamten Zeit den Improvisationsregeln. Abwechselnd las ein Spieler nach dem anderen den Gesang der ‚Ilias‘, den Zuschauern machten es aufgelegte Bücher möglich, sich an diesem Lesen zu beteiligen. In den Türrahmen waren auf Ohrhöhe kleine Mikrophone befestigt, die die Sprache im gesamten Haus verteilen. Durch diese ‚Zeitüberschreitung‘ erfuhren Spieler und Zuschauer eine andere Wahrnehmung, das dauerhafte Lesen und Hören der ‚Ilias‘, Sprechen und Rhythmisierung, Erschöpfung und Müdigkeit bewirkten dabei einen beinahe tranceähnlichen Zustand.³⁰ In einem Interview mit Katrin Deufert spricht Szeiler über das Projekt ‚HomerLesen‘:

„Wenn du mit einer Form arbeitest, wie in diesem Fall mit 22 Stunden ‚HomerLesen‘, dann verändert sich deine Wahrnehmung, dein Hören und Sehen und Gehen völlig, wenn du müde bist. Gerade die strenge Form des Hexameters war in diesem Fall der interessante Punkt in Bezug auf die Länge der Zeit. Das ist vielleicht das Schöne am Theater, dieses ganz andere Funktionieren der Wahrnehmung in der Zeit.“³¹

²⁸ Haas, Aziza. „1 Ich - “ In: Haas, Aziza. *TheaterAngelusNovus, AntikenMaterial VI, Tod des Hektor: ein Dokumentationsentwurf*. In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*. 36/1990. Heft 1-4. Jahrgang. Wien: Böhlau 1994. S. 17.

²⁹ Vgl.: Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „es kommt nichts aus dem nichts: gespräch mit josef szeiler am 28.11.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 169f.

Und: Steinweg, Reiner. „Ein ›Theater der Zukunft‹: Über die Arbeit von TheaterAngelusNovus am Beispiel von Brecht und Homer.“ In: „Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft.“ 34. Jahrgang/1988. Heft 1-4. Wien, Köln: Böhlau 1990. S. 24.

³⁰ Vgl.: Haas (1994), S. 25f und S. 83-90.

³¹ Deufert, Katrin/Szeiler, Josef. „Nicht(s)-Tun: Gespräch am 11.08.2000 im Bristol Hotel Frankfurt am Main.“ *diss.sense. Zeitschrift für Literatur und Philosophie*.

Durch diese Arbeit wurde auch Hans-Thies Lehmann auf die Gruppe aufmerksam. In einem Gespräch 1987 äußerte er sich zur Arbeitsweise von ‚AngelusNovus‘ folgendermaßen: „Für mich ist diese Reduktion der Aufbau von etwas Neuem.“³² Bis heute begleitet und verfolgt er die Versuche von Josef Szeiler.

‚HomerLesen‘ war der erste Teil eines 3-Jahres-Projektes, 1987 folgte die zweite Teilveröffentlichung unter dem Titel ‚Tod des Hektor‘. (Dies war einer der wenigen Versuche, in denen auch mit Musik gearbeitet wurde, eigens komponiert von dem österreichischen Komponisten Christian Ofenbauer.³³) 1988 reiste die Gruppe mit der Transsibirischen Eisenbahn von Wien über Moskau nach Chabarowsk und wieder zurück, wobei die gesamte sechzehntätige Reise als Arbeitsversuch zu verstehen ist: in der Eisenbahn wurde gelesen und probiert, diskutiert, ein Regelsystem strukturierte den Ablauf.³⁴ Auch bei ‚AngelusNovus‘ verschwammen die Grenzen zwischen Leben und Arbeit, Freizeit und Spiel, ein anderes Lebens- und Arbeitsmodell wurde erprobt. Die ‚Orestie‘ mit Texten von Aischylos und Heiner Müller sollte im Herbst 1988 einen Abschluss finden, mit einer geplanten Aufführungszeit von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang im Steinbruch St. Margarethen im Burgenland. Aufgrund der Auflösung der Gruppe im Juni 1988 kam dies nicht mehr zustande.³⁵

1987-1989 leitete Josef Szeiler zusammen mit Monika Meister ein Fatzer-Seminar unter dem Titel ‚Vom Theater ist daher zu sagen, was man vom Körper sagt.‘ an der Wiener Universität für Theaterwissenschaften.³⁶ In Berlin gab Szeiler 1990 an der Akademie der Bildenden Künste einen einwöchigen Workshop unter dem Titel ‚MenschenMaterial‘, bei dem die ‚Maßnahme‘ von Brecht erarbeitet wurde.³⁷

<http://www.dissense.de/nt/szeiler.html> Stand: 16.12.2011.

³² Lehmann, Hans-Thies/Szeiler, Josef./u.a. „Gespräch mit Hans-Thies Lehmann: 25.4.1987.“ In: Haas (1994), S. 83.

³³ Vgl.: Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „in den nächsten stunden seh ich dem tod zu: gespräch mit josef szeiler am 5.8.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 129f.

³⁴ Vgl.: Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „lasst uns den chor probieren! gespräch mit josef szeiler am 2.9.2004.“ In: Pronegg (2008), S. 53.

³⁵ Vgl.: Haas (1994), S. 5ff.

³⁶ Vgl.: *FatzerMaterial*. In: „Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft.“ 34. Jahrgang/1988. Heft 1-4. Wien, Köln: Böhlau 1990. Und: Gaul, Bernhard. *TheaterAngelusNovus: FatzerMaterial*. Wien: Dipl. 1993.

³⁷ Vgl.: Haas, Aziza/Szeiler, Josef/Wallburg, Barbara (Hg.). *MenschenMaterial 1 – Die Maßnahme: Eine Theaterarbeit mit Josef Szeiler. BrechtZentrumBerlin, Akademie der Künste zu Berlin*. Berlin: BasisDruck 1991.

1992 lud das Goethe-Institut Josef Szeiler nach Japan ein, um in Tokyo Heiner Müllers ‚Hamletmaschine‘ in Zusammenarbeit mit dem halben Ensemble des Tôkyô Engeki Theaters zu realisieren, während die andere Hälfte des Ensembles an ‚Hamlet‘ von Shakespeare arbeitete.³⁸

Es folgten - bis heute - etliche Workshops, Konferenzen, Tagungen, Symposien und andere Projekte. Seine Reisen, immer im Kontext von Theater, führten ihn nach London, Paris, Lissabon, New York, Berlin und oft nach Griechenland. Im Zuge seiner Reisen lernte er Künstler wie Einar Schleef, Richard Schechner oder John Cage kennen.³⁹

1995 inszenierte er am Berliner Ensemble kurz vor Müllers Tod ‚Philoktet‘.⁴⁰ Weiters war die Erarbeitung sämtlicher Werke von Heiner Müller am Berliner Ensemble mit allen dort Beschäftigten geplant. Die Veröffentlichung im Sommer 1996 sollte sieben Tage und sieben Nächte lang dauern und den Titel ‚Jenseits des Todes‘ tragen. Die Idee dazu entstand in einem Gespräch zwischen Aziza Haas, Josef Szeiler und Heiner Müller im Jahre 1992:

„HM: Josef, wir müssen jetzt einen Vertrag machen. Zu meinem neunzigsten Geburtstag, wenn ich tot bin, mußt du eine Show mit den wichtigsten Texten von mir machen. Die dauert vierundzwanzig Stunden. Genauso, wie du das jetzt gesagt hast. Wir reden noch darüber, welche Texte das sind. Ich stelle mir das ganz toll vor – unabhängig von mir –, daß man Texte eines Autors in einer Woche durchmacht.

JS: Vielleicht kann man das verkürzen auf deinen siebzigsten Geburtstag. Deinen neunzigsten erlebe ich vielleicht nicht mehr, du schon.“⁴¹

³⁸ Vgl.: Haas, Aziza. *HamletMaschine.Tokyo.Material: Eine Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas in Japan*. Berlin: Alexander Verlag 1996.

Und: Jurinec, Oscar. *HamletMaschine – TokyoMaterial: Josef Szeiler – Eine Arbeitsweise am Theater*. Wien: Dipl. 1994.

Und: Fürle, Brigitte/Szeiler, Josef/Haas, Aziza. „Laßt die Coyoten in den Zuschauerraum!“ *Hebbel-Theater Berlin. Theaterschrift 1-13*. Wien: 16. März 1993. http://www.hebbel-am-ufer.de/archiv_hebbel_theater/seiten/archiv/theaterschrift/szeiler.html Stand: 17.12.2011.

³⁹ Vgl.: Szeiler/Kronenberg (2011), S. 4ff.

⁴⁰ Vgl.: Laudenbach, Peter. „Wer schaut gern in eigene Abgründe?“ In: *Berliner Zeitung*. 15.11.1995. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/josef-szeiler-inszeniert--philoktet--am-be-wer-schaut-gern-in-eigene-abgruende-,10810590,9037746.html> Stand: 16.12.2011. Und:

Vgl.: Gaul, Bernhard. „Gespielt wird nicht! Wie der Wiener Regisseur Josef Szeiler am Berliner Ensemble ‚Philoktet‘ von Heiner Müller (nicht) inszeniert hat.“ Zuerst erschienen in: *Falter 48/1995. (bgx:Mag)*. 1995. <http://www.bgxmag.com/philoktet.aspx> Stand: 16.12.2011.

⁴¹ Haas, Aziza/Müller, Heiner/Szeiler, Josef. „Gespräch mit Heiner Müller und Josef Szeiler. 6.5.1992: »Theater ist das einzige, was überhaupt noch geht.«“ In: Haas (1994), S. 137.

Als Heiner Müller im Dezember 1995 starb, kam diese Umsetzung nicht mehr zustande.

1998 wurde Szeiler Mitbegründer der Theatergruppe ‚theatercombinat‘⁴² in Wien, die er nach der Veröffentlichung von ‚MassakerMykene‘ im Jahre 2000 wieder verließ. Nikolaus Müller-Schöll beschreibt in seinem Essay „Sehnschlitz in die Zeit. Über »Freies (d.h. freies) Theater«“ die Erfahrung der 36-stündigen Veröffentlichung des theatercombinats von ‚MassakerMykene‘:

„Will der Zuschauer beschreiben, was er gesehen hat, so ist er zunächst auf Negationen angewiesen: keine Repräsentation, kein Werk mit Anfang, Mitte, Ende, kausalen Verknüpfungen und Gattung, keine Fabel, keine Handlung, keine Stellungnahme zu irgendetwas, keine Illustration von irgendetwas, überhaupt nichts, was sich überschauen ließe, vielleicht noch nicht einmal ein Spiel, eher schon ein Stück Leben, eine Haltung, ein Ritual. Die Texte werden nicht rein semantisch verstanden, ja der semantische Anteil des Sprechens scheint zugunsten von dessen Performanz, des Rhythmus, der Interpunktion, Intonation und Buchstäblichkeit beinahe vollkommen zurückzutreten. Der Raum des Theaters ist kaum begrenzbare, die Zeit so gedehnt, dass zumindest im empirischen Sinne nicht mehr von einer Einheit gesprochen werden kann. In jeder Beziehung werden die Rahmenbedingungen des Theaters, wird dessen Begrenzung entgrenzt.“⁴³

Auch das ‚theatercombinat‘ nahm also Extrempositionen ein, klar zeichneten sich bereits die Kennzeichen des postdramatischen Theaters ab, dessen Begriffsbezeichnung von Hans-Thies Lehmann erst ein Jahr später in seinem Buch „Postdramatisches Theater“ determiniert wurde.

2005 begannen die Planungen für Szeilers nächstes Projekt in Wien. ‚Jenseits des Todes – hm3‘ sollte die Teilverwirklichung des bereits für 1996 am Berliner Ensemble geplanten Vorhabens sein: die Theatralisierung sämtlicher Werke von Heiner Müller. Am Berliner Ensemble geplant für alle Schriften von Heiner Müller unter der Beteiligung aller Angestellten, sollten in Wien vorerst *nur* die Antikentexte Heiner Müllers

⁴² Vgl.: theatercombinat. *chronik*. <http://www.theatercombinat.com/tc-chronik/> Stand: 08.12.2011. Und: theatercombinat. *massakermykene: schlusspräsentation*. <http://www.consyder.com/massakermykene/index.html> Stand: 08.12.2011.

umgesetzt werden, deswegen der Nachsatz hm3. Hm2 und hm1 sind noch zu verwirklichen. Am 7. Januar 2006 begannen in der Wiener ‚Stadt des Kindes‘ die Proben. Josef Szeiler verließ das Projekt im Jahre 2007, ein Teil der Gruppe arbeitet an anderen Projekten mit ähnlicher theaterästhetischer Auffassung unter dem geänderten Namen ‚Konfiguration Jenseits des Todes‘ bis heute weiter.⁴⁴

In der Zwischenzeit wirkte Josef Szeiler in Genf am Grütli Theater an einem Versuch über Dantes ‚Inferno‘ mit und leitete dort 2008 einen Ausschnitt eines Heiner Müller Projektes.⁴⁵ Im Oktober 2010 war Josef Szeiler Vorsitzender in der Jury für das internationale Festival für experimentelles Theater in Kairo.⁴⁶

Auch gab es Überlegungen von Josef Szeiler und Heiner Müller die ‚Ilias‘ in ähnlicher Form auch am Berliner Ensemble umzusetzen. Müller befürwortete diese Idee mit den Worten: „Ich hab‘ gar keine Zweifel, ich überleg‘ nur, wie ich das den anderen beibringe. Wichtig ist die **Infragestellung des Theaters** durch solche Arbeiten. Wenn das Theater nicht in Frage gestellt wird, kann es nicht überleben.“⁴⁷

Bei Szeilers Theaterprojekten geht es also nicht um die Vollendung der Versuche, oder um das Erreichen der Ideale, sondern um den Versuch selbst. Sie implizieren eine neue Auseinandersetzung mit Begriff ‚Theater‘ und auch sein Werdegang ist somit als Versuch zu lesen und kann keinen Beurteilungskategorien eines Regisseurs unterworfen werden. Seine Arbeit integriert das Scheitern und lässt es zu. Das Produkt eines Projektes ist nicht das eigentliche Ziel, sondern der Versuch, der Prozess und die Intention, das Theater und seine Mittel immer wieder zu hinterfragen. Somit ist der Versuch an sich das spannende und zerstörende zugleich bei Szeilers Theaterprojekten.

⁴³ Müller-Schöll, Nikolaus. „Sehnschlitz in die Zeit. Über »Freies (d. h. freies) Theater«“ Müller-Schöll, Nikolaus/Reither, Saskia (Hg.). *Aisthesis: Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. Schliengen: Edition Argus 2005. S. 89f.

⁴⁴ Vgl.: Konfiguration Jenseits des Todes. <http://www.kjdt.at/index.php?id=16> Stand: 8.12.2011.

⁴⁵ Vgl.: Freitag, Barbara. „Theater ist ein Ort der Zeitverschwendung.“ In: *Der Standard*. 18. November 2008. S. 26. Oder: <http://derstandard.at/1226396968267> Stand: 8.12.2011.

⁴⁶ The 22st Cairo international festival for experimental theatre: Jury. http://194.79.103.179/exp_theater/cv_jury_e.asp?AWARD_NO=80 Stand: 8.12.2011.

⁴⁷ Haas, Aziza/Müller, Heiner/Szeiler, Josef. „Gespräch mit Heiner Müller und Josef Szeiler. 6.5.1992: »Theater ist das einzige, was überhaupt noch geht.«“ In: Haas (1994), S. 131.

Oft antwortet Szeiler auch auf die Frage nach seiner momentanen Beschäftigung mit einem Zitat von Brechts ‚Herrn K.‘: „Ich habe viel Mühe, ich bereite meinen nächsten Irrtum vor.“⁴⁸

2.2.1 Entwerfer von Möglichkeiten

Josef Szeiler hat keinen Beruf. Schon gar nicht lässt er sich als Regisseur kategorisieren:

„Das ist kein Beruf in meinen Augen, Regisseur. Das ist eine Tätigkeit, die man gelegentlich macht, ein Spiel, das man gelegentlich betreibt und das sollte als Luxus betrachtet werden und nicht als Beruf. Tischler ist ein Beruf. Ich würde mich bezeichnen als ‚Entwerfer von Möglichkeiten‘. Das finde ich eine bessere Beschreibung.“⁴⁹

Josef Szeiler lässt sich nicht in die ökonomischen Zwänge eines Theaterbetriebs drängen, er ist in seinem Schaffen frei und trifft seine Entscheidungen autonom. Kunst muss unabhängig sein. In dem Moment, in dem ein Regisseur oder ein Schauspieler seine Tätigkeit als Beruf ausübt, hat er sich bereits verkauft, ist in einem Abhängigkeitsverhältnis und muss über kurz oder lang auf Freiheit und Kreativität verzichten.

Szeilers Zorn gilt ganz klar dem Unterhaltungstheater, das sich und ihre Kunst schon längst dem Kapitalismus verkauft hat und weiterhin behauptet ‚Kunst‘ zu machen oder grundlegend etwas zu verändern. Das einzige Argument für Unterhaltungstheater, das Szeiler gelten lässt, ist ein ökonomisches: das offene Bekenntnis sich zu verkaufen um damit Geld zu verdienen, also eine wirtschaftliche, keine künstlerische Berechtigung.⁵⁰ Szeilers Theater hingegen will Neues entdecken und muss deshalb frei sein. Aus diesem Grunde waren und werden alle seine Veröffentlichungen für das Publikum kostenlos sein und niemals im gewohnten 1 1/2 Stunden-Takt ablaufen.

⁴⁸ Brecht, Bertolt. „Kalendergeschichten: Geschichten vom Herrn Keuner: Mühsal der Besten.“ In: Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden: Prosa: Fünfter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. S. 231.

⁴⁹ Szeiler/Kronenberg (2011), S. 11.

⁵⁰ Vgl.: Szeiler/Kronenberg (2011), S. 12.

In seinen Versuchen will er einen Gegenentwurf zur Wirklichkeit,⁵¹ eine Alternative zu dem vorhandenen System entwickeln. Josef Szeiler beschreibt sein ideelles Theater:

„Ich würde es definieren, dass Theater erstens nicht Alltag ist. Und dass es ein spezifischer Ort von Wahrnehmung ist und Kommunikation, also ein ritueller Ort eigentlich. Und wo auf eine spielerische Weise die Dinge abgehandelt werden können, die in der Gesellschaft sonst nicht abhandelbar sind. Das wäre der utopische Ort.“⁵²

Es handelt sich also um eine Suche nach anderen Möglichkeiten, das Streben nach einer Utopie. Man macht sich auf die Suche nach etwas, das man vorher nicht kannte. Es soll möglich sein alles, in Frage zu stellen und nichts still zu akzeptieren, wodurch Gesellschaft, Leben und vor allem das Theater selbst immer wieder kritisch hinterfragt und neu überlegt werden. Josef Szeiler will das vorhandene gesellschaftliche System hinterleuchten und Diskussionen auslösen. Automatisch gerät er dadurch in Konflikt mit den bestehenden, gewohnten Strukturen: „theater verstehe ich als widerstand.“⁵³ Es ist ein Ort der Konfrontation, der Irritation und Provokation. Um das Gewohnte aufzubrechen, muss er ihm mit einer gewissen Radikalität begegnen. Um ein Hinterfragen der etablierten, starren Strukturen zu erreichen, tritt er ihnen mit einer absoluten Kompromisslosigkeit entgegen. Er will provozieren, aufrütteln und einen Widerstand erzeugen.

Dennoch weiß er: „Mit Theater kann man nicht die Welt verändern, das ist völlig lächerlich, aber man kann Versuche machen, das ist wie ein Experimentierfeld.“⁵⁴

So bricht er mit den Konventionen des Theaters, er löst es auf, zerlegt es, entmystifiziert es und sucht nach einer anderen möglichen Form von Theater. Seine Projekte überschreiten Grenzen, konfrontieren, verstören, geben keine Antworten, sondern werfen Fragen auf, verschieben den Sinn und lassen Mehrdeutungen zu. Es sind Versuche, Experimente, Installationen, Performances, Laboratorien, Ereignisse und immer Theater. Der Rahmen soll gesprengt werden, die Grenzen erweitert.

⁵¹ Vgl. Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „der versuch ist noch nicht beendet: gespräch mit josef szeiler am 21.4.2006.“ In: Pronegg (2008), S. 211.

⁵² Szeiler/Kronenberg (2011), S. 1.

⁵³ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „radikalisiert euch! gespräch mit josef szeiler am 20.9.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 145.

⁵⁴ Szeiler/Kronenberg (2011), S. 2.

Szeiler sucht in seinem Theater nach einer anderen Form der Wahrnehmung, er will die gewohnten Wahrnehmungsweisen verändern und ein neues Erfassen ermöglichen. Er will Theater sinnlich begreifbar, spürbar machen und Assoziationen freisetzen. Theater ist für ihn ein Ort der Verständigung, hier begibt er sich auf die Suche nach einer anderen Form der Kommunikation. Er sucht nach neuen Produktionsweisen, neuen Erfahrungsmöglichkeiten und einem neuen, anderen möglichen Umgang mit den Faktoren Zeit, Text, Raum und Körper.

Er strebt nach einer Befreiung von gesellschaftlichen wie privaten Zwängen, nach einer Erweiterung der Grenzen, nach der echten Freiheit. Zu diesem Zweck will er Freiräume schaffen, auf neue und produktive Weise mit Zwängen umgehen und sie im besten Fall auflösen. Hier ist es erlaubt auszuprobieren, zu experimentieren, zu entdecken genauso wie zu scheitern und zu verfehlen – somit ist sein Theater Luxus.

Die Arbeit ist in Szeilers Verständnis nicht auf ein Ziel, eine Aufführung oder ein Ergebnis gerichtet, sondern prozessorientiert. Es gibt keine Aufführungen, sondern lediglich öffentliche Proben, wodurch eine Öffnung nach Außen immer nur einen Auszug der Arbeit und nie eine Präsentation oder gar ein Ergebnis zeigt. Daraus ergibt sich jede Menge Zeit zum Ausprobieren, Versuchen und Erfinden, es besteht kein Interesse am Verkaufen, Verwerten oder Produzieren. Der Prozess ist hier wichtiger, als das Produkt. Es ist eine Arbeit, in der es nicht um die Zuschauer, sondern zuallererst um die teilnehmenden Personen, ihr Spiel und ihre Erfahrungen dabei geht. Das Lehrstückmoment findet sich in fast allen seiner Projekte wieder. „bei einer gruppe ist wichtig, was sie nach innen herstellt, wenn sie zu arbeiten beginnt, nicht nach aussen hin.“⁵⁵

Josef Szeiler tritt nicht als Regisseur auf, er ist viel eher ein Vermittler, Korrespondent, der die Einzelteile montiert und arrangiert. Es gibt in seinen Versuchen keine Arbeitsteilung – wie sonst im Theaterbetrieb üblich – in Regie, Schauspiel, Dramaturgie etc., stattdessen soll kollektiv gearbeitet und gespielt werden. Hier arbeiten also keine ‚Schau-spieler‘ miteinander, sondern Menschen mit ihren persönlichen Fähigkeiten, diese sollen ausgetauscht werden, es soll voneinander gelernt und erfahren werden. Gerade dieser Austausch, diese Kommunikation soll hier erlernt und erfahren werden – dies ist auch eine andere Form der Kommunikation zwischen Probenleiter und Spieler. Szeiler beschreibt sein Desinteresse an einer üblichen Regieführung: „Das ist eine tote

⁵⁵ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „wozu theater? gesräch mit josef szeiler am 6.2.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 68.

Sache, da kannst du nur Lehrer werden oder Professor oder so, das will ich nicht. Das ist eine tote Kommunikation, das funktioniert am Theater nicht.“⁵⁶

Der Begriff ‚Arbeit‘ soll, laut Szeiler, bei seinen Projekten durch die Formulierung ‚Spiel‘ ersetzbar sein. Szeiler vergleicht das Theaterspiel hier mit dem Spiel von Kindern, die in ihr Tun vertieft sind, das Spiel erleben, erfahren und dafür auch keine Zuschauer brauchen.⁵⁷

Durch die ermöglichten Freiräume und die kollektive und in Ansätzen basisdemokratische Arbeitsweise ist jeder einzelne für das Spiel und seinen Fortverlauf verantwortlich, was den Spielern Selbstbestimmung und Verantwortung auferlegt.

Josef Szeiler verlangt von den Spielern (und auch von den Zuschauern) eine klare Haltung zu der Theaterarbeit. Jeder einzelne ist gefordert, sich und seine Interessen einzubringen, klar zu definieren und zu verteidigen. Für so eine Theaterarbeit braucht es Wünsche, Sehnsüchte und Leidenschaften und ein dezidiertes Interesse an dieser Theaterarbeit. Hier wird mit den jeweils anwesenden Menschen gearbeitet – mit ihren Körpern und ihren Empfindungen. Gibt es unter den Personen kein gegenseitiges Interesse, verliert die gemeinsame Arbeit an Wert und Wirkung und wird gegenstandslos. Szeiler hinterfragt dabei auch den gewohnten Lebensrhythmus, was zum Beispiel Arbeitszeit und Freizeit betrifft, und versucht beides in seiner Arbeit möglich zu machen, nebeneinander bestehen, existieren zu lassen und die Grenzen zu verwischen. In seinem Theater wird Arbeit und Privates miteinander verknüpft, es lässt sich nicht trennen.

Alles ist Material, wird als Teil der Theaterarbeit verstanden und als solches verwendet: der Raum, die Zeit, die Körper, der Text, Stimme, die Diskussionen, die Gespräche, die Stille, die Angst, die Auseinandersetzungen, die Überforderung, die Erschöpfung.

Auch werden die meisten seiner Versuche durch schriftliche Protokollierung festgehalten, wobei auch das Schreiben an sich als eigener theatraler Vorgang verstanden wird. Technische Medien, wie Videoaufnahmen, hält Szeiler aus seinem Theater fern.

⁵⁶ Szeiler/Kronenberg (2011), S. 18.

⁵⁷ Vgl.: Szeiler/Kronenberg (2010), S. 4.

Große Aufmerksamkeit wird vor allem der Arbeit am Chor gewidmet. Hier orientiert man sich am Beispiel des antiken, griechischen Chors. Man sucht nach einem Chor, der weder von Außen, noch von Innen dirigiert wird, die Spieler sollen zum Kollektiv werden, zu einem *kreativem* Chor.

Es wird immer an der realen, präsenten Situation gespielt und gearbeitet. Gesten, Bewegungen, Sprache werden wiederholt, abstrahiert, oft gleicht die Abfolge einem nicht bekannten, aber doch erkennbaren Ritual. So werden vorgefertigte Erwartungen an das Theater enttäuscht. Der Zuschauer wird durch die Konfrontation mit der Realität auf sich selbst zurückgeworfen. Dies ist kein Theater, bei dem man sich zurücklehnen und entspannen kann, hier werden keine fiktiven Handlungen dargestellt oder Geschichten vorgespielt. Alles, was geschieht, geschieht im Hier und Jetzt und hat einen Bezug zu den anwesenden Personen.

Auch Heiner Müller äußerte sich bereits im Bezug auf das 22stündige ‚HomerLesen‘ über die Verunsicherung, die sich unter manchen Zuschauern breit machte: „Theater ist Asyl, da ist man raus aus allem, was draußen ist, da geht man hin und zieht sich gut an; man ist endlich außerhalb der Wirklichkeit [...] Und das habt ihr zerstört durch diese Art der Veranstaltung, das nehmen euch viele Leute übel.“⁵⁸ Der Zuschauer wird auf sich zurückgeworfen, ist sich selbst der nächste, auf sich gestellt und ist allein mit seiner Wahrnehmung und seinen Assoziationen. Ein Moment, der am Theater selten zu finden ist, für die meisten ist dies ein unangenehmer Moment.

Szeilers Theater ist ein Theater der Negation: es liefert keine Antworten, sondern Fragen, keine Erklärung, sondern Erfahrung. Es irritiert, verstört, provoziert, es ist radikal und konsequent. Dieses Theater hat keinen Rahmen, sondern will den Rahmen sprengen und die Grenzen überschreiten, was es zu einem gefährlichen Theater macht.

Dennoch ist das Theater von Josef Szeiler kein willkürliches Theater, sondern hat in all seinen Freiheiten eine klare Form, ein Regelwerk. Allerdings werden lediglich die jeweiligen Spielregeln verabredet (und diese immer neu), aber nie ein fester Ablauf. Es gibt immer ein System, das die Faktoren einteilt, oft nach Zeit, auch nach Personenanzahl oder dem Text etc. Immer wieder werden Anweisungen gegeben, der Leiter fungiert als Kontaktmann, als Schiedsrichter des Spiels. Diese Regeln können

⁵⁸ Haas, Aziza/Müller, Heiner/Szeiler, Josef. „Gespräch mit Heiner Müller und Josef Szeiler. 6.5.1992: »Theater ist das einzige, was überhaupt noch geht.«“ In: Haas (1994), S. 109.

aber jederzeit geändert oder verändert werden, das System ist immer offen, dennoch geregelt und genau, was es unberechenbar macht. Josef Szeiler beschreibt sein Interesse darin: „Mir geht es eher darum, einen Rahmen zu setzen und in dem Rahmen gibt es Anordnungen. Also ein Regelsystem. Und da gibt es dann Freiheiten.“⁵⁹

Josef Szeiler scheint Müllers Utopie von Theater - zumindest so, wie Müller es in der Theorie und seinen Texten definierte - konsequent weiterzuführen. Selbst Müller war in seinen praktischen Umsetzungen nicht so radikal, wie in seinen Schriften. Er war abhängig vom Theaterbetrieb (war er doch ab 1992 Teil eines Apparates, als Direktionsmitglied des Berliner Ensembles), den Vorständen, der Gewerkschaft, dem System, in dem er sich befand. Im Schreiben und Denken war er radikal, in der Realisierung und Inszenierung oft unfrei. Josef Szeiler hingegen sucht nach einer konsequenten praktischen Umsetzung.

„Schwächer als der Zwang ist Kunst.“⁶⁰ Wieder antwortet Josef Szeiler mit einem Zitat auf die Frage, wie er zu seiner Ästhetik im Theater gelangt ist. Man muss also immer bedenken, wovon er ausgeht: einem Wunsch oder Drang, die Wirklichkeit, so wie sie ist nicht zu akzeptieren, einer Sehnsucht, Zwänge zu überwinden, andere Kommunikationsformen zu ermöglichen, eine neue Wahrnehmungen zu suchen. Dies funktioniert nur durch die Bekämpfung des bestehenden Systems und der gewohnten Formen, dem Gegenentwurf, der zuallererst irritiert und provoziert, um dadurch neue Denkweisen zu eröffnen und ungeahnte Möglichkeiten aufzuzeigen und nutzen zu können.

Es ist eine Vorstellung, ein Traum von einem Theater, der noch nicht erreicht werden konnte und vielleicht nie zu erreichen ist, eine Utopie. Aber allein die Suche danach eröffnet neue Möglichkeiten.

2.3 Der Begriff ‚Postdramatisches Theater‘

Hans-Thies Lehmann prägte 1999 den Begriff des ‚postdramatischen Theaters‘, welcher eine neue Richtung einer theaterästhetischen Auffassung beschreibt. Er schildert Veränderungen, die für ihn „Indizien einer Verschiebung im traditionellen

⁵⁹ Deufert/Szeiler (2000).

Verständnis der performativen Künste⁶¹ sind. Wurde Theater bisher mit dem Drama, also der Handlung und eben diese durch nachahmendes dramatisches Spiel unter der Vorherrschaft des Textes identifiziert, so ist die Form des *postdramatischen* ein Theater *nach* der Handlung. Das Zentrum ist also nicht mehr die Handlung selbst, nicht mehr eine konsequente, in sich logische Geschichte, sondern der Bruch der Handlung und der bisher scheinbar bekannten und ‚genormten‘ Theaterregeln und –formen. Nicht mehr die textgetreue Umsetzung und Erzählung ist Gegenstand der Theaterarbeit, sondern räumliche, visuelle, auditive Zeichen sollen den Zuschauer zu einer anderen Wahrnehmung führen.

Die Entwicklung hin zum postdramatischen Theater sieht Lehmann auch als Folge einer Veränderung der Wahrnehmung selbst: „simultanes und multiperspektivisches Wahrnehmen ersetzen das linear-sukzessive.“⁶² Diese Veränderungen der Wahrnehmung, wie auch der Kommunikation, folgen nämlich einer Veränderung der Wirklichkeit selbst. „So ist [...] jede theaterästhetische Fragestellung blind, die in der künstlerischen Praxis des Theaters nicht die Reflexion gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen erkennt“⁶³. Das Drama und die Form des klassischen Dramas scheinen nun also in diese veränderte Wirklichkeit nicht mehr zu passen, nicht mehr der Realität zu entsprechen, kurz: die Problematik und Fragen unserer Existenz lassen sich nicht mehr im Drama fassen, sind zu komplex um in einer linearen Geschichte erzählt zu werden.

Als Folge davon hat sich auch das Theater verändert, Strukturen haben sich aufgelöst, Grenzen wurden überschritten. Es wird nicht mehr versucht, die allumfassende Wirklichkeit darzustellen, weil die Wirklichkeit nicht darstellbar ist. In diesem Paradigma ist die Welt nicht erfassbar, allerhöchstens sind Details und Ausschnitte dieser Welt wahrnehmbar. Man verzichtet auf Illusionsbildung und ‚als-ob‘ Darstellungen und konzentriert sich statt dessen auf die Zeichen selbst. Sprache und Sinn werden voneinander getrennt und lassen so eine neue Wahrnehmung, sowie mehrere Bedeutungen und Sinnverschiebungen zu. Durch die Simultanität verschiedener Ereignisse muss der Rezipient selbst wählen, was er wahrnehmen will, er muss eine Entscheidung treffen und übernimmt infolgedessen auch die Verantwortung dafür.

⁶⁰ Müller, Heiner. „PROMETHEUS.“ Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller: Werke 4: Die Stücke* 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 25.

⁶¹ Lehmann (2005), S. 5.

⁶² Lehmann (2005), S. 11.

⁶³ Lehmann (2005), S. 16.

Die Vorläufer des postdramatischen Theaters lassen sich in der Epoche der historischen Avantgarde um 1900 erkennen. Aber „sie stellten das überkommene Modell der theatralen Repräsentation und Kommunikation nur begrenzt in Frage“⁶⁴, schränkt Lehmann ein. Auch in der historischen Avantgarde folgt man dem Drama, als zentrale Relevanz. Jedoch stellt Lehmann fest: „Die seit der historischen Avantgarde entwickelten Formsprachen werden im postdramatischen Theater zu einem Arsenal von Ausdrucksgebärden, das dazu dient, eine Antwort des Theaters auf die veränderte gesellschaftliche Kommunikation unter den Bedingungen der verallgemeinerten Informationstechnologie zu geben.“⁶⁵

Ebenso muss das postdramatische Theater klar vom Theater der Postmoderne abgegrenzt werden, „so steht das Theater konkret vor der Frage nach Möglichkeiten jenseits des Dramas, nicht unbedingt jenseits der Moderne.“⁶⁶

So wie jede Weiterentwicklung, wurde auch das postdramatische Theater von seinen Vorläufern beeinflusst: „Postdramatisches Theater schließt also die Gegenwart/die Wiederaufnahme/das Weiterwirken älterer Ästhetiken ein, auch solcher, die schon früher der dramatischen Idee auf der Ebene des Textes oder des Theaters den Abschied gegeben haben.“⁶⁷ Trotzdem grenzt es sich durch neue, eigene Eigenschaften und Merkmale von ihnen ab:

Im postdramatischen Theater werden die Elemente zerlegt, Kategorien verschoben, Grenzen zerfließen und neue Ausdrucksformen, welche sich nicht nur über die Sprache vermitteln, werden erforscht.

Die Zeichen im Theater werden Zeichen ihrer selbst: Raum, Zeit, Körper, Text, Medien sind nicht mehr nur unterstützende Mittel zur Darstellung einer Handlung, sondern weisen auf sich selber hin, stehen und existieren für sich selbst. Die Narration wird gebrochen, das Fragmentarische bestimmt die Struktur, Sprache und Worte werden nicht nur nach ihrem Sinn gebraucht, sondern auch rhythmisch und musikalisch. Man arbeitet mit Wiederholungen, dem Bruch von Zeit durch Slow Motion oder eine ungewohnte Zeitdauer, man sucht nach einer neuen Körperlichkeit. Die Darsteller sind nicht nur Schauspieler, sondern auch hier werden Gattungsgrenzen überschritten:

⁶⁴ Lehmann (2005), S. 22.

⁶⁵ Lehmann (2005), S. 23.

⁶⁶ Lehmann (2005), S. 29.

⁶⁷ Lehmann (2005), S. 31.

Laien, Performer, Tänzer, Musiker, Schauspieler oder einfach nur Interessierte arbeiten gemeinsam an dieser Umsetzung von Theater.⁶⁸

Es ist ein gewagtes Theater, weil es nicht dem gewohnten Schema folgt, sondern eben dieses bricht. Erwartungen werden nicht erfüllt, die Texte scheinen oft unverständlich oder ergeben scheinbar keinen Zusammenhang, es wird nichts illustriert, sondern die Bilder stehen für sich selbst, die Grenzen der Genres verwischen, verschiedenste Künstler sind beteiligt und erforschen neue Arbeitsweisen, neue Felder und neue Strukturen.⁶⁹

Nikolaus Müller-Schöll beschreibt in seinem Artikel „Sehslitze in die Zeit. Über »Freies (d. h. freies) Theater«“ die Grenzerfahrung und die darauf folgende Freiheit einer solchen Theaterarbeit:

„Inmitten der zweifachen Grenzerfahrung – der grenzenlosen Auflösung und Ausweitung des Theaters – erfährt der Besucher eine andere Grenze, die der Auflösbarkeit des Codes. Wo alles verschwindet, was das Theater sonst zusammenhält und von ‚Leben‘ oder ‚Alltag‘ trennt, da treten inmitten des Chaos Elemente oder Elementarteile hervor, die sonst gleichsam das Unbewusste, Überspielte des Theaters sind, dasjenige, was aus dem Strahl der Aufmerksamkeit um des Zwecks, der Fabel, des Zusammenhalts, der Codierung willen verbannt werden musste, gleichsam das ‚Material‘: Die wechselnde Konstellation der Spieler, das Zusammenspiel und die Differenz der Stimmen, die Gesten, die Beziehung der Spieler zur Zeit des Spiels, die Platzierung im gegebenen Raum, das Verhältnis der Worte zu den Geräuschen der Umgebung (der Autos, des Regens, der Stimmen der Zuschauer), die Laute der Worte, die Intonation, die Rede als Gesang, die Sprache als Klang. Im zertrümmerten Theater und seiner Tradition treten die niemals sich zu einem Ganzen fügenden Bruchstücke eines anderen Theaters hervor, eines in jeder Aktualisierung über diese hinausweisenden Theaters der Elemente, welches das Ende und den Anfang jeder ‚Freiheit‘ auf dem Theater markiert.“⁷⁰

Dennoch sind diese Merkmale und Stilelemente nicht von vornherein auf das postdramatische Theater beschränkt, auch im dramatischen Theater werden einige dieser Elemente verwendet. Denn: „Allein die Konstellation der Elemente entscheidet am Ende darüber, ob ein Stilmoment im Zusammenhang einer dramatischen oder

⁶⁸ Vgl.: Lehmann (2005), S. 6f.

⁶⁹ Vgl.: Lehmann (2005), S. 35f.

⁷⁰ Müller-Schöll/Reither (2005), S. 91.

einer postdramatischen Ästhetik zu lesen ist.“⁷¹ Auch ist das Aufkommen des postdramatischen Theaters nicht mit dem Auslöschen des dramatischen Theaters verknüpft – im Gegenteil, das dramatische Theater besteht nach wie vor. „Neben dem postdramatischen Theater, das sich in den Zwischenräumen und neuen Spielfeldern seit der historischen Avantgarde herausbildet und sich mit dem Aufkommen der Medienkultur ebenso entschieden wie vielgestaltig manifestiert, existiert, wie bemerkt, das dramatische Theater fort.“⁷²

Gleichsam könnte man das Theater der Postdramatik auch so beschreiben: „Wo Theater »Erschütterung« durch Begeisterung, Einsicht, Faszination, Neigung oder gespanntes (nicht lähmendes) Unverständnis hervorrief, wurde das durch derartige Erfahrungen bezeichnete Feld vorsichtig vermessen.“⁷³

Für die Theaterprojekte von Josef Szeiler ist also die Bezeichnung ‚postdramatisches Theater‘ durchaus zutreffend.

2.4 Lehrstückversuch

In folgendem Abschnitt wird Brechts Lehrstücktheorie angeschnitten. Ein genauer Vergleich mit dem Lehrstück von Brecht und Szeilers Theaterprojekten würde in seinem Umfang einer eigenen schriftlichen Arbeit entsprechen. Da dieses Moment aber in allen Versuchen von Szeiler mitschwingt, kann es nicht unerwähnt bleiben und sollen hier einige Bezugspunkte aufgezählt werden.

Brecht fordert in seinen „Theorien der Pädagogien“ auf, ein Lernen durch Theaterspielen zu ermöglichen und gleichzeitig durch eigene Betrachtung des Spiels eine Reflexion des Verhaltens und Handelns zu ermöglichen. Dieses Lernen und diese Erfahrung sind daraufhin nicht nur für das Individuum von Nutzen, sondern dienen auch dem Kollektiv.⁷⁴

⁷¹ Lehmann (2005), S. 26.

⁷² Lehmann (2005), S. 8.

⁷³ Lehmann (2005), S. 19.

⁷⁴ Vgl.: Brecht, Bertolt. „Theorie der Pädagogien“. In: Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden: Schriften: Sechster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. S. 116f.

Brecht fordert außerdem die Aufhebung der Rollen- und Arbeitsteilung, eine Veränderung des Theaters zu einem: „aktiven lehrtheater, einem neuartigen institut ohne zuschauer, deren spieler zugleich hörende und sprechende sind und dessen verwirklichung im interesse eines kollektivistischen, klassenlosen gemeinwesens liegt.“⁷⁵

Das Lehrstück soll durch das Spiel, durch aktives Teilnehmen am Spiel und gleichzeitiger Beobachtung desselben den Teilnehmern ein Erfahren und Lernen ermöglichen. Es dient also in erster Linie dem Spieler selbst, der Spieler wird zum Zuschauer, der Handelnde wird zum Betrachtenden, die Rollenverteilung hebt sich auf.

So fordert Brecht weiters: „Nicht nahe kommen sollen sich Zuschauer und Schauspieler, sondern entfernen sollten sie sich voneinander. Jeder sollte sich von sich selber entfernen, sonst fällt der Schrecken weg, der zum Erkennen nötig ist.“⁷⁶ Der Zuschauer soll, anstatt Einfühlung, Verfremdung erleben und eben daraus etwas erfahren und lernen. Dennoch ist das Lehrstücktheater von Brecht keineswegs emotionslos. Durch Einnahme von klaren Haltungen, körperlichem und stimmlichem Einsatz werden die puren Bewegungen mit Emotionen aufgeladen und Assoziationen freigesetzt: „So wie Stimmungen und Gedankenreihen zu Haltungen und Gesten führen, führen auch Haltungen und Gesten zu Stimmungen und Gedankenreihen.“⁷⁷

Was gelernt werden soll ist keine Moral oder ein Ergebnis, vielmehr geht es wieder um den Prozess an sich. Auch Brecht äußert sich gegen das Abliefern eines Produktes und für das Zulassen des Vorganges an sich: „im lehren muß das lernen enthalten bleiben. die lehrstücke sind nicht lediglich parabeln [...] sie untersuchen auch. deshalb ist es nicht nötig, daß die lösungen allzusehr konzentriert und auf allzu simple formen gebracht werden.“⁷⁸ Lösungen oder Ergebnisse müssen also weder eindeutig sein, noch überhaupt abgeliefert werden, das Lernen geschieht im Prozess.

⁷⁵ Brecht, Bertolt. „Institut ohne Zuschauer.“ Steinweg, Reiner (Hg.). *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 54f.

⁷⁶ Brecht, Bertolt. „Dialog über Schauspielkunst.“ In: Brecht, Bertolt. *Werke. Band 21. Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 280.

⁷⁷ Brecht, Bertolt. „Zur Theorie des Lehrstücks.“ In: Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden: Schriften: Sechster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. S. 116.

Das Lehrstückmoment ist auch bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ immer präsent. Hier soll während des Spiels, im Prozess, gelernt und erfahren werden. Die einzelnen Spieler sollen neue Möglichkeiten, neue Erfahrungen und Handlungsweisen lernen. Die Versuche sind nicht für das Publikum gemacht, sondern sollen (vorerst) ausschließlich den Teilnehmern etwas eröffnen. So Szeiler:

„In erster Linie war es wichtig für die, die es machen, so gesehen ist es ein Lehrstückversuch. Das ist die simpelste Definition. Für mich war nicht wichtig, wie die Außenwirkung ist, sondern für mich war wichtig, was sich da ergeben könnte, in der Konstellation, wenn man 15 Leute hat und wenn man eine Zeit gemeinsam verbringt, die ja dann sehr kurz war in der Konstellation. Ja, es war ein Lehrstückversuch. Also die beste Form eines Theaters im Moment, weil nur da hast du einen Freiraum etwas auszuprobieren, sonst bist du immer ganz schnell getrieben von anderen Zwängen, von Veröffentlichungen und was weiß ich alles.“⁷⁹

Die Qualität diesen Theaterversuch als Lehrstück zu betrachten, ermöglicht allen Beteiligten einen Freiraum, der genutzt, erforscht und aus dem gelernt werden kann, ohne unter dem Druck zu stehen ein Endprodukt abliefern zu müssen. Auch die Aufhebung der Arbeits- und Rollenteilung wurde von Brecht im Lehrstück gefordert und von Szeiler im Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ umgesetzt, die Spieler werden zu Zuschauern, die Zuschauer zu Spielern. Sie reflektieren ihr Spiel, ihre Handlungen und lernen daraus. Sie bestimmen sich selbst und suchen nach einer kollektiven Arbeitsweise.

Es ist kein Theater der Einfühlung, vielmehr werden Emotionen durch Bewegungen und durch Verkörperung erst frei. Durch Körper, Zeit, Text und Raum sowie durch das Spiel mit diesen Faktoren, immer neuen Kombinationen und den jeweiligen Improvisationsregeln, entstehen neue Möglichkeiten der Wahrnehmung und der Kommunikation. Es wird nichts gedeutet oder interpretiert, Assoziationen werden hervorgerufen, Mehrdeutigkeiten werden ermöglicht.

Auf die Frage, was die Choreuten bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ lernen sollten, antwortet Szeiler: „Mut zu haben Dinge auszuprobieren und keine Angst zu haben vor Alltagszwängen.“⁸⁰

⁷⁸ Brecht, Bertolt. „Aus Nichts wird Nichts und Lehrstücke.“ Steinweg, Reiner (Hg.). *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. S. 53.

⁷⁹ Szeiler/Kronenberg (2011), S. 12f.

⁸⁰ Szeiler/Kronenberg (2011), S. 13.

3 Improvisationen

Eine wesentliche Grundlage dieser Arbeit war das Übungsmoment der Improvisationen. Hier wurde, nach vorhergehender Festlegung der jeweiligen Regeln, die sich meist auf eine gewisse Zeitdauer, einen bestimmten Raum und einen jeweiligen Text bezogen, oft durch einen Rhythmus strukturiert, gemeinsam probiert und gespielt. Improvisationen konnten weder vorbereitet noch geplant werden. Gesucht wurde nach den Momenten, in denen die Spieler den Rahmen des Sicheren verließen, etwas wagten und sich auf das Unbekannte, Gefährliche einließen.

Eine Wiedergabe von allen Versuchen, Improvisationen oder Anordnungen, die während ‚Jenseits des Todes – hm3‘ erprobt wurden, würde den Rahmen einer Diplomarbeit sprengen. Eine kleine Auswahl von Improvisationen soll exemplarisch die Art und Weise des Arbeitens innerhalb dieses Projektes darstellen, kann und soll aber auf keinen Fall einen Gesamtüberblick oder Vollständigkeit suggerieren. Anhand der hier beschriebenen Improvisationen soll die nachfolgende theoretische Forschungsarbeit besser versteh- und vorstellbar werden.

3.1 gemeinsames Gehen

Eine der ersten Improvisationen, die auch im Laufe der Zeit immer wieder geprobt wurde, war die des gemeinsamen Gehens.

Die Regeln dafür waren scheinbar einfach: Eine oder mehrere Gruppen von ca. vier bis sechs Personen gehen gemeinsam, vorerst schweigend, durch das Gelände und die Räume. Ziel ist es, eine gemeinsame Koordination zu finden, nonverbal und ohne Gesten intern zu kommunizieren, also im besten Fall einen autonomen Chor zu bilden, der weder von außen noch von innen von einer Einzelperson dirigiert oder geführt wird.

Zu jedem Zeitpunkt kann abgebrochen werden und Kritik geäußert werden, die Verantwortung für das Gelingen oder Nicht-Gelingen dieser Improvisation liegt also nicht nur allgemein bei der Gruppe, sondern vor allem bei jedem einzelnen selbst. Hier muss jeder selber die Verantwortung für sein Tun übernehmen. Das Handeln oder Unterlassen von Handlungen eines jeden einzelnen beeinflusst das Gelingen der Übung. Innerhalb der Gruppe soll Kritik geübt werden, Probleme besprochen oder

Unklarheiten angesprochen werden. Die gesamte Koordination unterliegt der Gruppe, dem Kollektiv. Es gibt niemanden, der von Außen die Gruppe überwacht, lenkt oder steuert.

Dieses gemeinsame Gehen setzt eine gemeinsame Grundkonzentration, eine gemeinsame Spannung voraus, die es erst zu finden gilt. Je vertrauter sich die Personen sind, je besser man sich kennt, desto eher werden eine nonverbale Kommunikation und Koordination möglich. Die Blicke sind nach außen gerichtet, niemals nach innen auf sich selbst, offene Blicke eines jeden einzelnen erzeugen als Gruppe eine gemeinsame Kraft, weisen einen gemeinsamen Weg.

Die Gruppe soll, im Kollektiv, den Raum bespielen, auch Abstände und Entfernungen zueinander sollen ausgelotet werden. Immer wieder wird untersucht, wie weit man sich voneinander entfernen kann ohne den Kontakt, die Spannung zu den anderen zu verlieren.

Schafft es die Gruppe über eine Zeit lang ein gemeinsames Gehen zu finden, so kann die Gruppe jederzeit stehen bleiben und beginnen, chorisch einen vorher vereinbarten Text aus dem Antikenmaterial von Heiner Müller zu sprechen. All dies wird weder von außen noch von innen von einer Einzelperson geleitet, sondern ausschließlich durch eine gemeinsamen Koordination innerhalb der Gruppe.

Das Scheitern dieser Improvisation ist vorausbestimmt, eine derartige Kommunikation, die auf einem gemeinsamen Konsens, einem gemeinsamen Verstehen ohne Worte und Deutungen basiert, scheint unmöglich. Was folgt sind Diskussionen, Vorwürfe und Frustration. Manchmal allerdings entstehen vielleicht gerade deswegen Momente, in denen sich die Gruppe wieder findet - sei es aus Angst sich zu verlieren oder durch eine Neufokussierung aufeinander - und es kommt zu einer ansatzweise gelungenen, gemeinsamen Kommunikation und Koordination. Wenn das Scheitern überwunden wird und man trotzdem weitermacht, wird die Möglichkeit für Momente eines Gelingens oder einer Neuentdeckung eröffnet.

3.2 Versuch: Medea

Nun folgt eine Analyse einer anderen Improvisation. Es handelt sich hierbei um den Versuch einer Umsetzung des Textes ‚Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft

mit Argonauten.’ Das Interesse an diesem Text erläutert Szeiler in einem Interview während der Arbeit an ‚Jenseits des Todes – hm3‘:

„aber der hauptpunkt ist doch der, dass medea gedemütigt wurde. es geht dabei nicht um eine normalbürgerliche private demütigung, wo eine frau wegen einer schöneren, besseren, oder geileren verlassen wurde, sondern um eine umfassend gesellschaftliche. man macht diese geschichte immer kleiner als sie ist. medea ist ja nicht irgendwer. [...] mich interessiert inhaltlich an diesem text, wie man ihn gegenlesen kann, [...] eine gegensituation zu entwickeln, und den text komplett anders zu lesen.“⁸¹

3.2.1 Voraussetzungen/Bedingungen

Wir befinden uns in einer aufgelassenen Schwimmhalle, bestehend aus einem leeren Kinderbecken, einem leeren Sportbecken, dem Rand, der um die Becken liegt und sie voneinander trennt, auf der Außenseite eine Reihe von Sitzbänken, am Ende des Kinderbeckens eine Wendeltreppe, die auf eine Brücke führt, welche quer über das Kinderbecken ragt und zum Ausgang führt. Vom oberen Stockwerk ist die gesamte Halle durch Glasfensterscheiben einsehbar. In die Halle dringt zusätzlich Licht durch ebenerdige Milchscheiben ein.

⁸¹ Szeiler, Josef/Hollaus, Melanie. „Interview 5/JS: MI 18/10/06: Zentrale 2.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 369.



Abbildung 1: ‚Stadt des Kindes‘: 1. Stock, Brücke zum Schwimmbad (Wien: 28.09.2008).

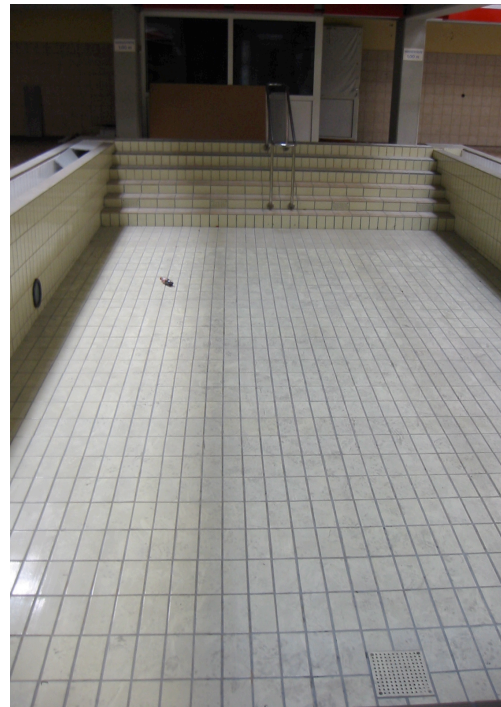


Abbildung 2: ‚Stadt des Kindes‘: Wendeltreppe zum Schwimmbad (Wien: 28.09.2008).

Abbildung 3: ‚Stadt des Kindes‘: Erdgeschoss, Kinderbecken (Wien: 28.09.2008).



Abbildung 4: ‚Stadt des Kindes‘: Erdgeschoss, Sportbecken (Wien: 28.09.2008).

Es gibt kein künstliches Licht. Geprüft wird am Tag.

Die ausführenden Personen sind: drei männliche Schauspieler zwischen 20 und 40 Jahren, zwei weibliche Schauspielerinnen, beide Mitte zwanzig. Alle Spieler beherrschen den gesamten Text. Eine zusätzliche Person stellt den einzigen Zuschauer dar.

3.2.2 Spielregeln

In dieser Improvisation stellt Josef Szeiler die Spielregeln auf, an die es sich während des gesamten Ablaufs zu halten gilt. Ein Auszug aus einem Probenprotokoll einer Spielerin beschreibt das Spielsystem:

„es soll zwei spielsysteme geben - eines bilden die männer, die den gesamten hallenbereich mit ausnahme des beckens bespielen sollen. j.k. und ich bewegen uns im schwimmbecken. während des ersten teils des »medeamaterials«, das die männer sprechen, sollen j.k. und ich eine körperliche bewegung finden, die uns bis knapp vor den körperlichen zusammenbruch führt. wenn die männer mit ihrem text fertig sind, sollen j.k. und ich wie gestern am hocker sitzend in verschiedenen lautstärken und geschwindigkeiten den »medea« monolog sprechen.“⁸²

Der Raum wird also in zwei Ebenen geteilt: zum einen alle Bereiche rund um das Becken: die Gänge, die Ränder, die Bänke und zum anderen das große, leere Becken, in dem in zwei zueinander diagonalen Ecken je ein Hocker steht. Es gibt keinen dezidierten Zuschauerbereich. Der Zuschauer kann sich in der Halle frei bewegen, er kann ebenso als einziger die Treppe hinaufsteigen und von der Brücke oder vom angrenzenden Raum hinter den Glasscheiben zusehen, allein der Abstieg in die Becken ist ihm untersagt.

Das große Becken ist der Spielbereich für die zwei Frauen, außerhalb des Beckens liegt der Spielbereich für die Männer.

Es gibt klare Anweisungen:

Den ersten Teil des Stückes ‚Verkommenes Ufer.‘ sprechen die Männer. Einer beginnt den Text zu sprechen, wenn dieser aufhört, spricht der nächste an eben dieser Stelle weiter. Es spricht immer nur eine Person, zusammen sprechen sie so den Text einmal durch. Sie können sich in ihrem Bereich frei bewegen, es gilt, eine gemeinsame Körperlichkeit zu finden. Der Überbegriff für die Männer ist ‚Ruhe‘. Während dieses ersten Teils haben die zwei Frauen in dem Becken die Aufgabe, sich körperlich zu verausgaben, eine Tätigkeit oder eine Bewegung zu finden, die sie körperlich an ihre Grenzen treibt, möglichst anstrengend, gerade noch so, dass sie es während der Dauer des ersten Teils durchhalten können, Pausen sind nicht erlaubt.

Der zweite Teil ‚Medeamaterial.‘ wird von den Frauen gesprochen. Während dieser Zeitdauer bewegen sich die Männer in Zeitlupe. Die zwei Frauen sitzen während der gesamten Zeit auf den Hockern, blicken in unterschiedliche Richtungen, sie dürfen nicht aufstehen oder die Blickrichtung verändern. Sie haben die Aufgabe den Text des ‚Medeamaterials‘ zu sprechen, nicht gemeinsam, aber gleichzeitig, jede Stimme für sich alleine.

⁸² Hollaus, Melanie. „Protokoll vom 31.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 253.

Der dritte Teil ‚Landschaft mit Argonauten.‘ wird wieder von den Männern gesprochen. Diese dürfen sich jetzt wieder im gesamten Bereich – außer dem großen Becken – frei bewegen, sollen miteinander spielen, eine gemeinsame Körperlichkeit finden. Jeder spricht nun den gesamten Text selber durch. Trotzdem bleibt die Auflage sich aufeinander zu beziehen, allein der Bezug zu den Frauen bleibt untersagt. Diese müssen sich, wie schon im ersten Teil, körperlich bis an die totale Erschöpfung verausgaben und dürfen dabei nicht sprechen. Sie dürfen erst aufhören, wenn alle drei Männer den Text durchgesprochen haben.

3.2.3 Umsetzung

Gesucht wird eine andere Form diesen Text erfahrbar und erlebbar zu machen, kein darstellendes Spiel, sondern ein körperlicher Gegenentwurf. Die Spieler begeben sich auf die Suche nach einer möglichen Umsetzung. Die äußeren Faktoren bleiben die gegebenen: der Raum, die vorläufig unbegrenzte Zeitdauer, die Körper, der Text.

Anfangs verausgaben sich die beiden Frauen ob der Anweisung nach körperlicher Betätigung zu schnell, finden keinen Rhythmus, keinen Bezug zum Raum und zum Text. Nach und nach minimieren die Frauen ihr Spiel, können die Materialien besser greifen und finden Möglichkeiten, sprachlich mit dem Text umzugehen. Während diesem Spiel erfahren sowohl die Spieler als auch der Zuschauer eine neue, andere Art diesen Text zu sprechen, zu hören und zu begreifen.

Die beiden Frauen (hier zur Vereinfachung mit A und B bezeichnet) versuchen im ersten Teil, dessen Dauer immer abhängig vom Spiel der Männer ist (und, wie sich später herausstellt zwischen 30-45 Minuten dauert), verschiedene körperliche Betätigungen aus, die sie glauben durchhalten zu können. Im ersten Teil beginnt A mit einer Art Dauerlauf, B mit Sprints in der Länge des Beckens, wobei sie am Ende angekommen, sofort umdreht, am Stand läuft und wieder zum anderen Ende sprintet. Das Leiden der Medea wird hier körperlich erfahrbar. Die Verausgabung ruft im Laufe der Zeit verschiedene Emotionen, Zustände und Assoziationen hervor.

Der zweite, von ihnen dominierte Teil, ist der einzige, in dem sie sprechen dürfen. Die Stimme ist ihr einziges Ausdrucksmittel, die noch immer stark gekennzeichnet ist von der körperlichen Verausgabung. Die Frauen finden jeweils ein Modell um den Text auf unterschiedliche Weise zu artikulieren. A spricht den Text so schnell und monoton, wie

möglich, ohne Pause, ohne zögern. Bei Textfehlern beginnt sie von vorne. B spricht den Text so laut und kräftig wie möglich. Es ist kein Schreien, sondern eine Stimme, die den Raum trägt, die gestützt ist, zwar immer nahe am Kippen, dennoch kontrolliert und verständlich. Dieses Sprechmodell darf während des gesamten zweiten Teils nicht mehr verändert oder ausgesetzt werden.

Es entsteht ein Klangraum der Frauenstimmen. Kommt es zu Textfehlern, aufgrund Erschöpfung oder mangelnder Konzentration, hört eine von beiden plötzlich unerwartet zu sprechen auf oder hält inne, wird Platz gegeben für die jeweils andere Stimme. Diese sticht augenblicklich, nun deutlich alleine hör- und verstehbar, heraus und führt die Szene weiter. Unter diesen extremen Bedingungen zu sprechen, ruft bald neuerliche Emotionen hervor, die in den Stimmen hörbar werden. Die Frauen sind erschöpft. Während sie anfangs froh sind, sitzen zu können und nicht mehr laufen zu müssen, wird die Sprache ihr einziges Kommunikationsmittel und bald zu ihrem Feind.

Im dritten Teil probiert A eine Anstrengung mit dem Armen aus, sie liegt am Boden und zieht sich mit den Armen vorwärts, eine Länge hin, die gleiche zurück. B versucht eine Art Zirkeltraining. Sie merken bald, dass sie die ausgesuchten Anstrengungen nicht bis zum Ende durchhalten können und wechseln beide wieder in ein Laufen, dieses Laufen verläuft diesmal entlang der roten Markierungen am Boden, die sie nicht verlassen. Sie laufen klare Linien, klare Richtungen in einem schnellen Tempo.

Die Männer hingegen sind in allen drei Teilen gelassen, sie haben keine extremen Auflagen, ihre Anweisung lautet ‚Ruhe.‘ Sie können den Text in ihrer Emotion sprechen, gefasst, beherrscht, sie haben keinen Grund zur Aufregung oder Anstrengung.

Kommt es zu Textunsicherheiten bei den Männern, verlängert dies die Dauer der Improvisation und somit die Dauer der Anstrengung für die Frauen. Dieser Gegensatz zwischen dem Spiel der Frauen und das der Männer verstärkt das Bild von Medea und Jason. Wieder wird hier der Text körperlich erfahrbar gemacht, Emotionen entstehen.

3.2.4 Der Zuschauer

Während dieser Improvisation war Josef Szeiler der einzige Zuschauer. Dieser Zuschauer darf sich in dem Arrangement frei bewegen. Er kann sich einen Platz suchen, er kann umhergehen. Einzig der Abstieg in die Becken ist ihm verboten. Er darf aber auch jederzeit den Raum verlassen und wiederkommen. Seine

Entscheidungen darüber, wo er sich gerade befindet und wem er zuschaut, bestimmen und beeinflussen die Spieler. Sie nehmen ihn wahr. Sie sprechen ihn an. Sie reagieren auf ihn. Der Zuschauer wirkt, allein durch seine Anwesenheit, auf das Spiel ein.

In allen drei Teilen der Medea-Improvisation nehmen die Spieler Bezug zum Zuschauer. Da er sich im Spielfeld der Männer befindet, kommt es zu Begegnungen, Berührungen. Die Spieler gehen auf ihn zu, sie weichen ihm aus. Für die Frauen ist er nur mit Blicken und im zweiten Teil mit ihrer Stimme und dem Text erreichbar. Hier wird der Kontakt umso spürbarer, je mehr der Zuschauer sich dem Spiel der Frauen widmet. Er kann ihr Spiel auch verzweifelter werden lassen, indem er ihnen keine Aufmerksamkeit schenkt, oder sogar den Raum verlässt. Egal, was der Zuschauer tut oder nicht tut, er beeinflusst somit das Spiel, er ist Teil des Spiels und bestimmt – ob gewollt oder ungewollt – den Fortverlauf.

Was hier während der gesamten Improvisation freigesetzt wird, sind Assoziationen, die sich aus dem ruhigen Spiel der Männer im Gegensatz zu den Anstrengungen in Körper und Stimme der Frauen, und der Anwesenheit des männlichen Zuschauers, der das Geschehen als scheinbar unbeteiligter, aber doch beeinflussender Faktor betrachtet, ergeben. Der Text ‚Verkommenes Ufer. Medeamaterial. Landschaft mit Argonauten.‘ wird körperlich erfahrbar gemacht, anders wahrgenommen und sinnlich begriffen.

In den nachfolgenden Kapiteln sollen nun anhand der gerade beschriebenen Beispiele und Improvisationen die theoretischen Überlegungen zu ‚Jenseits des Todes – hm3‘ erläutert werden.

4 Die Gegebenheiten

Die einzigen festgelegten Faktoren sind:

- die jeweiligen Körper,
- die 33 Antikentexte von Heiner Müller,
- der Zeitraum, der in mindestens einem (oder sogar mehreren) Jahren zu denken ist und
- der Raum, das überdimensionale Gelände der ‚Stadt des Kindes‘.

Sie stellen die Sicherheitsfaktoren, in denen sich Spieler und Zuschauer bewegen können und die Grenzen dieser Arbeit dar. Innerhalb dieses Rahmens ist alles möglich.

Das Konzept der Gruppe – welches aus Zitaten von Heiner Müller besteht - gibt keine klaren Anweisungen, sondern bietet vielmehr Möglichkeiten und Wege für einen neuen Versuch von Theater:

„DAS SPIELFELD IST VORLÄUFIG, DIE KOORDINATEN SIND ANGST UND GEOMETRIE. ENTEIGNUNG-BEFREIUNG DES SCHAUSPIELERS ALS ÜBERLEBENSBEDINGUNG VON THEATER. DER KÖRPER DIE KOMPAßNADEL: DIE GESTE MIßT SEINE FUNKTIONEN IN DER UNBEKANNTEN LANDSCHAFT, DIE VIELLEICHT EINE LANDSCHAFT JENSEITS DES TODES IST, ODER EIN ORT AUF DER SCHWELLE. DER TEXT DAS MESSER, DAS DEN TOTEN DIE ZUNGE LÖST AUF DEM PRÜFSTEIN DER ANATOMIE; DAS THEATER SCHREIBT WEGMARKEN IN DEN BLUTSUMPF DER IDEEN. DIE AKTUALITÄT DER KUNST IST MORGEN. HEINER MÜLLER.“⁸³

Dieses Konzept soll das Leitbild für die Arbeit bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ stellen, so radikal die Texte von Müller sind, so konsequent sollen sie hier mit den gegebenen Faktoren umgesetzt werden. Hier werden keine Kompromisse eingegangen, hier soll

⁸³ Müller, Heiner. „Einheit des Textes“, Anhang zu „ANATOMIE TITUS FALL OF ROME EIN SHAKESPEAREKOMMENTAR“ Hörnigk, Frank (Hg.). Heiner Müller: Werke 5: Die Stücke 3. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005. S. 192f.

das Theater neu definiert werden und Wegmarken für die Veränderungen in der Zukunft legen. Dennoch ist es ein offener Versuch, der sich zwar innerhalb der Gegebenheiten bewegt, aber in sich alles zulässt und vielmehr Fragen aufwirft, als er Antworten geben kann oder gar schon zu Beginn ein Ergebnis erahnen lässt.

Szeiler beschreibt sein Interesse an den gegebenen, kreativ zu er- und bearbeitenden Faktoren in dieser Arbeit in einem Gespräch mit Andreas Pronegg:

„der überbegriff wäre: einen kommunikativen klangraum aller beteiligten herzustellen. nicht die fixierung ist das entscheidende, sondern wie man lernen kann, mit den situationen, die möglich werden, sobald du den raum freigibst, und dem material, das man im laufe von ein oder zwei jahren erarbeitet hat, variabel und kreativ umzugehen. alle übungen, die man während der proben macht, dienen hauptsächlich dazu, eine sicherheit zu entwickeln, um mit dem raum, dem text, der zeit und den mitspielern umzugehen.“⁸⁴

Die Gegebenheiten Text, Körper, Zeit und Raum sind das Arbeitsmaterial, das Bearbeitungs- und Probenmaterial in dem Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ auf der Suche nach einem anderen Theater.

4.1 Text

Sämtliche Antikenwerke von Heiner Müller - insgesamt 33 Texte - stellen die textliche Grundlage für dieses Theaterprojekt.

Bereits in früheren Projekten und Produktionen hat Josef Szeiler oft mit den griechischen Antikentexten, Texten von Bertolt Brecht und vor allem mit den Texten von Heiner Müller gearbeitet. Auf die Frage, warum ihn für das Theater gerade die Texte von Heiner Müller interessieren, antwortet er wie folgt:

„Weil ich der Meinung war, dass das die Texte sind, die - neben einigen Texten von Brecht - für mich die meiste Irritation bedeutet haben, was das Theater betrifft. Für mich sind die Texte Aufforderungen das Theater, so, wie es ist, nicht zu akzeptieren und es zu verändern.“⁸⁵

⁸⁴ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „kollegen, wie war die glocke: gespräch mit josef szeiler am 16.2.2006.“ In: Pronegg (2008), S. 198.

⁸⁵ Szeiler/Kronenberg (2010), S. 1.

Müllers Texte sind radikal und kompromisslos. Diese Radikalität, gepaart mit der Sehnsucht nach einem anderen Theater, versucht Szeiler in seinen Projekten entschieden umzusetzen.

Heiner Müller fordert vom Text im Theater einen Widerstand, sieht darin eine Herausforderung etwas Neues zu entdecken. So formuliert er in einem Gespräch mit Horst Laube: „Ich glaube grundsätzlich, dass Literatur dazu da ist, dem Theater Widerstand zu leisten. Nur wenn ein Text nicht zu machen ist, so wie das Theater beschaffen ist, ist er für das Theater produktiv, oder interessant.“⁸⁶

Nur durch das ständige Hinterfragen der Mittel und Techniken am Theater und durch eine ständige Erneuerung bzw. Brechung derselben kann es zu einer echten realen Darstellung kommen:

„1. Realismus, auf dem Theater wie in allen Künsten, ist Übersetzung von Realität in eine andere Form. Jede Form tendiert zur Konvention, jede Institution zum Konservatismus: Das Theater braucht den Widerstand der Literatur, die mit neuem Wirklichkeitsmaterial die Überprüfung seiner Mittel und Techniken und die Herausbildung neuer Mittel und Techniken erzwingt. Kein neues Theater mit alten Stücken.“⁸⁷

Will man die Texte von Heiner Müller konsequent umsetzen, so fordern sie andere Denk- und Sehweisen am Theater. Sie stellen eine Irritation zu allem gewohnten, bekannten, sicheren dar. Sie stellen alles in Frage, liefern aber keine Antworten und lassen den Zuschauer im Unklaren.

Über die Umsetzung und den Umgang mit den Texten von Heiner Müller und das Befremdende an ihnen spricht Josef Szeiler in einem Gespräch mit Mark Lammert und Kathrin Tiedemann im Arbeitsbuch für Heiner Müller 1996:

„Das gegenwärtige Theater ist einfach deformiert von einem Verstehen-wollen. Alle wollen verstehen, die, die es machen, und die, die zuschauen. Und diese Form des Verstehens ist eine totale Reduktion. Aber Nicht-Verstehen, das

⁸⁶ Müller, Heiner/Laube Horst. „Literatur muss dem Theater Widerstand leisten.“ Fiebach, Joachim (Hg.). *Manifeste europäischen Theaters – Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit 2003, Recherchen 13. S. 302.

⁸⁷ Müller, Heiner. „Sechs Punkte zur Oper.“ Hörnigk, Frank (Hg.). *Ich wer ist das, im Regen aus Vogelkot im Kalkfell: für Heiner Müller*. Berlin: Theater der Zeit 1996. S. 50.

Fremde, macht angst, bei denen, die es machen, und bei denen, die zuschauen.
Aber es gibt nichts Fremderes, als einen Text von Müller, für alle Beteiligten.“⁸⁸

Das Begreifen dieser Qualität des gerade Nicht-Verstehens und Nicht-verstehen-Müssens erfordert eine Offenheit der Spieler und der Zuschauer. Nur durch diese Offenheit für das Fremde und Ungewohnte kann etwas Neues entstehen, können sich neue Momente entwickeln, neue Formen entstehen.

Auch Josef Szeiler sieht die Qualität in den Texten von Heiner Müller in einer produktiven Irritation, einem Gegenmoment für das Theater und einem Aufruf, das Theater zu verändern und die konventionellen Modelle in Frage zu stellen und nach neuen Formen und Möglichkeiten zu suchen.

Man arbeitet hier also nicht an einer gewöhnlichen, dramatischen Umsetzung der Texte von Müller, sondern sucht bewusst nach neuen Möglichkeiten für das Theater. Mit den Texten von Müller werden die Gegebenheiten neu und anders bearbeitet und bespielt und eröffnen dadurch neue Fragestellungen an das Theater und somit auch an die Gesellschaft.

4.1.1 Heiner Müller: Antikenmaterial

Die Textgrundlage für den Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ stellen jene 33 Texte bzw. Stücke von Heiner Müller dar, die einen Bezug zur Antike aufweisen. Die Versuche ‚hm1‘ und ‚hm2‘, die sich mit den restlichen - nicht antiken - Stücken und Texten von Heiner Müller beschäftigen, sind noch zu verwirklichen. Seine Antikentexte sind:

„PHILOKTET 1950 // GESCHICHTEN VON HOMER // ULYSS // ORPHEUS
GEPFLÜGT // GESPRÄCH DER BEDIENSTETEN IM PALAST DES
AGAMEMNON WÄHREND DIESER ERMORDET WIRD IN DER KÜCHE //
IMMER DEN GLEICHEN STEIN // PHILOKTET // HERAKLES 5 //
MEDEASPIEL // ÖDIPUSKOMMENTAR // ÖDIPUS TYRANN // DREI PUNKTE.
ZU PHILOKTET // PROMETHEUS // ELEKTRATEXT // LYSISTRATE 70 //
ORESTIE // DIE BEFREIUNG DES PROMETHEUS // HERAKLES 2 ODER DIE
HYDRA // IN DER ILIAS ERZÄHLT DER BLINDE HOMER // PROJEKTION
1975 // PHILOKTET 1979 // BRIEF AN A.S. // VERKOMMENES UFER
MEDEAMATERIAL LANDSCHAFT MIT ARGONAUTEN // BRIEF AN DEN

⁸⁸ Szeiler, Josef/Lammert, Mark. „Es gibt nicht Fremderes, als einen Text von Heiner Müller.“
In: Hörnigk (1996), S. 128.

REGISSEUR DER BULGARISCHEN ERSTAUFFÜHRUNG VON PHILOKTET
AM DRAMATISCHEN THEATER SOFIA // DM PLAY // FILM / IM BAUM DIE
ARGO // DIE PERSER // HERAKLES 13 // FRAU MIT HUND // DAS
TESTAMENT DES ÖDIPUS // AJAX ZUM BEISPIEL // AJAX // UND GEHE
WEITER IN DIE LANDSCHAFT //“⁸⁹

Alle diese Texte sollen bespielt und erarbeitet werden. Alle diese Texte sollen von den Spielern bearbeitet werden, sodass mit allen Texten jederzeit umgegangen, gespielt und improvisiert werden kann. Die Utopie, diese gewaltige Textmenge jemals zu beherrschen, wirkt überfordernd und befreiend zugleich.

4.1.2 Aufhebung der Rollenverteilung

Eine klassische Text- und Rollenverteilung, wie im Unterhaltungstheater, gibt es bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ nicht. Man erlernt und erarbeitet einen Text, ein Stück nach dem anderen, wobei jeder Spieler immer den gesamten Text lernt und spricht. Je nach Ansage der Improvisation wird alleine, abwechselnd, übereinander oder chorisch gesprochen.

Der Text selber wird zum Material, mit dem gearbeitet, gespielt wird. Es entsteht somit eine Öffnung des Textes, einer Verschiebung der Hierarchie, wie schon es schon Lehmann am Beispiel des postdramatischen Theaters beschrieb.

Warum die Texte von Müller sich gerade für diese Herangehensweise gut eignen, beschreibt Fiebach:

„Das unkommentierte Ineinanderübergehen von Äußerungen verschiedener Rollen verweist auf ihre Austauschbarkeit, daher der Individualitäten, für die sie stehen könnten. Auch im privaten Bereich sind Identitäten problematisch. Sie verfließen und verschwinden unter Masken wie in den übergreifenden gesellschaftlichen Prozessen.“⁹⁰

Die Spieler identifizieren sich nicht mehr mit der Figur und entnehmen ihre Identität nicht aus einer einzelnen Rolle. Somit werden die Identitäten austauschbar und die Figuren substituierbar, jeder ist jeder und alle sind niemand, die sich in der

⁸⁹ KONFIGURATION JENSEITS DES TODES. *Jenseits des Todes: Antikenmaterial*. <http://www.kjdt.at/index.php?id=17> Stand: 30.08.2011.

Und: Hörnigk, Frank (Hg.). Heiner Müller: Werke 1-12. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 ff.

Gesellschaft und im Leben hinter einem privaten Deckmantel und staatlichen Apparaten verstecken. Bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ wird kein Drama, keine Handlung erzählt, die Rollen können also jederzeit getauscht, ausgewechselt oder von allen gemeinsam gesprochen werden.

4.1.3 Sprache, Sprechen, Stimme, Klangraum

Wie Sprache im postdramatischen Theater gebraucht wird, erläutert Lehmann: „Die Sprache erfährt, wie alle Elemente des Theaters, eine De-Semantisierung. Nicht Dialog, sondern Vielstimmigkeit [...] wird angestrebt.“⁹¹

Diese De-Semantisierung und Vielstimmigkeit der Sprache ist auch ein Ausgangspunkt bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘. Die Sprache wird zum Material, mit dem mittels Stimmen, Lauten, Worten, Sätzen und Klängen nicht unbedingt ein Sinn erzielt oder gar eine dramaturgische Geschichte erzählt wird, sondern ebendieser Sinnbruch deutlich gemacht werden soll. Die Sprache, das Sprechen an sich wird von den Körpern getrennt, zum Mittel ihrer selbst, wird autonom und steht für sich alleine, oft im Gegensatz zu der Darstellung der Körper oder zum Sprecher selbst. Sie wird entfremdet, isoliert und autonomisiert.⁹²

Ein tägliches Sprech- und Stimmtraining soll den Stimmsitz verbessern und die stimmlichen Fähigkeiten bewusst machen und erweitern. Die Grenzen, Klänge, Höhen, Tiefen und Lautstärken im Gebrauch der Sprache und der Stimme werden ausgelotet.

Die Texte werden zerlegt, fragmentarisch verwendet und rhythmisiert.⁹³ Es gibt zum Beispiel Improvisationen, bei denen jeder Spieler nur ein Wort verwenden darf: In einem konkreten Fall einen Namen aus der antiken griechischen Mythologie. Über eine bestimmte Zeit lang sollen die Choreuten, jeder in einem eigenen Bereich der ‚Stadt des Kindes‘, mit Raum, Zeit, Körper und Sprache improvisieren, wobei ihr einziges sprachliches Ausdrucksmittel der jeweilige griechische Name ist.

In einer anderen Improvisation werden die Texte gleichzeitig, aber nicht synchron gesprochen. Der Text ‚Herakles 2 oder die Hydra‘ wurde unter anderem so erprobt,

⁹⁰ Fiebach, Joachim. *Inseln der Unordnung: Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*. Berlin: Henschelverlag 1990. S. 138.

⁹¹ Lehmann (2005), S. 263.

⁹² Vgl.: Lehmann (2005), S. 266f.

⁹³ Vgl. hierzu Kapitel 5.7 Rhythmik, Musikalität

dass die Spieler für die Dauer von einer Stunde entlang der Längs- und Querverbindungen gehen und währenddessen fortwährend den Text sprechen. Dabei soll der Text immer an einen Adressaten, oder einen Punkt gegenüber gerichtet und der Blick nach Außen geöffnet sein. Durch die Dauer der Improvisation werden Stimme und Atem beansprucht, durch das Gehen verändert sich die Akustik. So werden Klangteppiche und Klangräume erschaffen, der gesamte Raum der ‚Stadt des Kindes‘ zum Klingen gebracht. Egal, wo man sich aufhält, immer wieder wird ein anderer Spieler sich nähern und vorbeiziehen und den Text des ‚Herakles 2‘ sprechen, oder man begegnet zwei Personen, die an unterschiedlichen Textstellen sprechen, sich jedoch nicht vom anderen beirren lassen und sprechend weiter ihre Wege ziehen. Diese Text- und Klanglandschaften lassen sich laut Lehmann durch „lautliche Materialität, den zeitlichen Verlauf, die Ausbreitung im Raum, den Verlust der Teleologie und Selbstidentität“⁹⁴ bezeichnen. Aber gerade durch diese Zerlegung der Texte, durch Wiederholungen oder durch die Zeitdauer wird für die Spieler, als auch für die Zuschauer zunehmend klarer und verständlicher, was die Texte von Heiner Müller alles bedeuten können, ein Assoziationsraum wird freigelegt und ermöglicht.

Ein Hauptaugenmerk bei der Erarbeitung der Texte von Heiner Müller ist die Arbeit am Chor. Wie schon im dritten Kapitel beim chorischen Gehen beschrieben, wird auch hier ein solches chorisches Sprechen geübt, welches ohne Dirigent, weder von außen noch von innen von einer Einzelperson geführt, funktionieren soll. Voraussetzungen hierfür sind ein Bewusstsein und eine hohe Aufmerksamkeit und Konzentration für das Kollektiv.

Wie im Beispiel der Medea (Kapitel 3) wird die Sprache für die Frauen hier ebenfalls zum einzigen Ausdrucksmittel nach einer extremen körperlichen Verausgabung. Aber auch die sprachlichen Auflagen sind extreme: durch einen monotonen durchgehenden Klangteppich und eine entfremdete, laute Stimme soll der Raum zum Schallen gebracht werden. Besonders interessant werden die Momente, in denen eine Stimme versagt, ein Klang aussetzt, die andere umso hörbarer und bewusster wird, bis die andere Stimme wieder einsetzt. Fehler und Scheitern einer Stimme erzeugen somit neue und interessante Momente. So beschreibt Lehmann den ‚Sprechakt als Ereignis‘ wie folgt:

„In diesem Prinzip, den *Sprechakt als Handlung* aufzufassen, tritt eine für das postdramatische Theater bedeutsame Spaltung hervor: Es entzieht sich der gewöhnlichen Wahrnehmung, daß das Wort nicht dem Sprechenden gehört. Es

⁹⁴ Lehmann (2005), S. 272.

wohnt seinem Körper nicht organisch inne, bleibt ein *Fremd-Körper*. Aus den Lücken der Sprache tritt ihr Angstgegner und Doppelgänger hervor: Stottern, Versagen, Akzent, fehlerhafte Aussprache skandieren den Konflikt zwischen Körper und Wort.“⁹⁵

Die Worte werden von der Person getrennt, der Sinn vom Sprecher, Körper und Sprache sind nicht mehr eins. Ebenso werden Text, Sprache, Körper, Raum und Zeit hier immer wieder als einzelne, eigenständige Mittel verwendet und bearbeitet und geben so in jeweils anderer Kombination oder Gegenüberstellung ein neues Bild, eine neue Erfahrung. Durch diesen neuen sprachlichen und stimmlichen Gebrauch der Texte kommt es zu Irritationen und Sinnverschiebungen. Assoziationen werden zugelassen und eine neue Wahrnehmung kann entstehen.⁹⁶

Die Sprache ist Textübermittler, die aber keine eindeutige Bedeutung zuweisen will, sondern, im Gegenteil, Mehrdeutigkeiten ermöglicht. So stellt auch Lehmann fest: „Das meist flache, affektlose Sprechen wirkt zitierend und lässt die Deutung der Motive in der Schweben. Der Zuschauer muss sich daran versuchen.“⁹⁷ Wieder werden keine Antworten gegeben, sondern eben gerade durch Text und Sprache neue Wege, Möglichkeiten und Erkenntnisse eröffnet.

Beim Sprechen der Texte von Müller entstehen immer wieder Schwierigkeiten. Die Texte sind voller Emotionalität und Kraftausdrücke, die Schriftform ist oft nicht Sinn erklärend, sondern mehrdeutig. Die Spieler versuchen der Emotionalität entgegenzuwirken, sie nicht zu bedienen, sondern möglichst ‚neutral‘ und ohne Interpretation lediglich die Worte wiederzugeben. Dadurch soll ein größtmöglicher Assoziationsraum für das Gegenüber und für einen selbst ermöglicht werden. Versmaß und Metrik geben einen Rhythmus vor, werden beim Sprechakt die Vorgaben jedoch zu streng eingehalten oder umzusetzen versucht, klingt die Sprache oft zu mechanisch, oder erhält einen ungewollten militärischen Unterton. Die Spieler versuchen die Sprache vom Körper zu distanzieren, Emotionalität im Text nicht in die Stimme einfließen zu lassen und die Mehrdeutigkeit des geschriebenen Textes beim Sprechen nicht zu erklären, sondern zuzulassen.

⁹⁵ Lehmann (2005), S. 269.

⁹⁶ In den folgenden Kapiteln wird immer wieder auf Lehmanns Charakteristiken des ‚Postdramatischen Theaters‘ verwiesen, vor allem auf den Gebrauch der Zeichen als Zeichen seiner selbst und dessen Auswirkungen.

⁹⁷ Lehmann, Hans-Thies. *DAS POLITISCHE SCHREIBEN: Essays zu Theatertexten: Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Mülle, Schleef*. Berlin: Theater der Zeit 2002, Recherchen 12. S. 331.

4.2 Raum

4.2.1 Stadt des Kindes

Der Raum ist die ‚Stadt des Kindes‘, ein seit 2002 leer stehendes Kinder- und Jugendheim, erbaut in den siebziger Jahren von dem Architekten Anton Schweighofer nach einem Auftrag von der Stadt Wien zum 50. Jahrestag der Gründung der Republik Österreich. Es ist ein Areal an der westlichen Stadtgrenze Wiens im Grüngürtel des Wienerwaldes von über 50.000 m² Fläche, bestehend aus fünf Gebäudekomplexen mit Wohnungen, Schlafräumen, Aufenthaltsräumen, einem Schwimmbad, Theater, Turnsaal, Großküche, Kleintierzoo, etlichen langen Gängen, Aussichtsplattformen, begehbaren Flachdächern, einem Sportplatz und weitläufigen Außenflächen.

„Das komplexe Raumangebot ist um einen linearen Strassenraum organisiert, die Wohnhäuser wenden sich nach Südwesten einem großen Parkgrundstück zu. Innerhalb dieser dezidiert urbanen Typologie ist durch räumliche Ausbildung, durch Lichtführung, durch Versatz in mehrere Ebenen, durch Terrassen und Abtreppungen eine ausserordentliche Vielfalt an Nutzungsangeboten und an dreidimensionaler Erlebbarkeit erreicht worden.“⁹⁸

Im Herbst 2005 erlangt die Gruppe das Nutzungsrecht für seinen Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘. Alle Räume und Flächen sind mögliche Spielorte. Die geometrische Anordnung der Räume, die Verschachtelung der Flächen und die Verbindungen durch die Gänge ordnen die Struktur der ‚Stadt des Kindes‘. Die Räume sind von allen Seiten begehbar, Verwinkelungen ermöglichen immer neue Wege und Verbindungen öffnen die Architektur nach Außen und machen sie durchlässig.

Im Sommer 2008 wurde die ‚Stadt des Kindes‘ unter heftigen Protesten der Öffentlichkeit zum Teil abgerissen und der Umbau in eine Wohnhausanlage begann.

⁹⁸ Achleitner, Friedrich. „Stadt des Kindes.“ *Architekturzentrum Wien*.
<http://www.nextroom.at/building.php?id=2421> Stand: 07.08.2010.

4.2.2 Spielraum

Dies ist kein gewöhnliches Theaterhaus, kein ‚normaler‘ oder gar genormter Theaterraum. Bespielt wird alles, gespielt überall. Auch in früheren Projekten von Josef Szeiler galt dem Raum ein besonderes Interesse, so schrieb schon Lehmann in seinem Buch ‚Postdramatisches Theater‘ über den Raum bei ‚Angelus Novus‘:

„Die heimliche Liebe des Theaters gilt hier der Architektur: Das Theater von Josef Szeiler lässt sich mit nur geringer Übertreibung verstehen als umständliche Vorkehrung, Räume mittels Stimmen, Körpern, Gesten und Choreographie aus der Verschwiegenheit und Vernachlässigung zu holen, sie zum Klingen und zur emphatischen Sichtbarkeit für ein Sehen zu bringen, das mit dem ganzen Körper, mit der eigenen Bewegung und Positionierung im Raum erfolgt, nicht nur mit dem Seh-Apparat der Augen.“⁹⁹

Überlegungen zum Ort und der Architektur werden in Gang gesetzt, der Umgang mit dem Raum erprobt. Der fundamentale Unterschied zu den meisten anderen Theaterprojekten ist hier der, dass der Raum so belassen wird wie er ist und sich die Spieler in den Improvisationen an die gegebene Architektur anpassen, sie be- und erarbeiten. Der Ort ist gegeben, wird nicht verändert, daran orientiert sich das jeweilige Spiel und fügt sich immer wieder neu in den vorhandenen Raum ein. Diese Arbeit spielt mit dem Terrain und erforscht es, lässt es in seinem ursprünglichen Zustand, verändert nichts, aber ordnet die Materialien in den verschiedenen Räumen immer neu und gibt ihnen dadurch eine zusätzliche Bedeutung. Wie auch in der Behandlung des Textes, werden hier durch die Selbstständigkeit des Faktors Raum Assoziationen und eine neue Wahrnehmung zugelassen.

In der faszinierenden Architektur der ‚Stadt des Kindes‘ finden sich unter anderem lange Gänge, parallele Gänge, kreuzende Wege, gerade Fluren, von denen links und rechts Zimmer weggehen, im anderen Haus dieselbe Anordnung spiegelverkehrt, geometrisch angeordnete Flachdächer, Keller, Räume mit Säulen, runde Räume und vieles mehr. Die Spieler versuchen zu jedem Raum, zu jeder Fläche, die sie bespielen im jeweiligen Moment Bezug zu nehmen. Wie kann man selbst die Architektur überwinden, wie kann man mit der Architektur spielen oder sich vielleicht gegen sie verhalten?

⁹⁹ Lehmann (2005), S. 222.

Wichtig für das Spiel sind hier die Kriterien der Offenheit und Freiheit, auch Innen- und Außenräume sollen bewusst gemacht werden, die unterschiedlichen Räume verlangen eine differente Spielweise, erzeugen andere Klänge, andere Rhythmen. Die Weitläufigkeit des Geländes soll auf ihre Grenzen ausgelotet werden. Distanzen und Entfernungen implizieren Veränderungen im Sprechen, die Sprache an sich ist abhängig von der Raumstruktur, der Raumbeschaffenheit. Die Akustik verändert sich mit den Räumen und muss angepasst werden, Lautstärken müssen geregelt werden. Parallel zur Ausreizung der Distanzen wird auch versucht Nähe herzustellen und in den Räumen Intimität zu erzeugen, sei es durch die Sprache oder den Körper. Die Körperlichkeit erfordert in einem derart riesigen Areal eine hohe Energie und die Spieler benötigen eine gewisse Grundspannung, körperlichen Einsatz und Aufmerksamkeit um dieses unüberschaubare Gelände zu bespielen. Das Bewegungsmaterial muss je nach Raum oder Fläche modifiziert werden, ebenso die Sprache. Improvisationen werden angesetzt um den Gesamtraum zu erfassen. Die Arbeit am Chor verändert sich mit dem jeweiligen Standort, der Weitläufigkeit, Geradlinigkeit oder Enge des Geländes. Außen- und Innenräume erfordern unterschiedliche Bewegungs- und Sprechweisen, unterschiedliche Wetterverhältnisse verändern wiederum die Faktoren im Außenbereich. Dies sind nur einige Herausforderungen, die sich während der Arbeit an ‚Jenseits des Todes – hm3‘ im Bezug zum Raum ergeben.

Betrachtet man Hans-Thies Lehmanns Auflistungen zu den Räumen in seinem Buch ‚Postdramatisches Theater‘, findet man zu fast jeder Raumnutzung ein Beispiel bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘:

Der, von Lehmann als Riesenraum beschriebene, in seiner Ausdehnung enorm große Raum, scheint außer Frage, bedenkt man die Fläche der ‚Stadt des Kindes‘ von über 50.000 m².

Umso erstaunlicher erscheint es, dass in einem derart riesigen Gelände immer wieder Begegnungen zwischen verschiedenen Schauspielern, zwischen Spielern und Zuschauern zustande kamen, in einem sehr kleinen und intimen Raum. Wie so oft in Szeilers Arbeiten wurden die Extreme ausgelotet – wie weit entfernt, oder wie nah zueinander kann eine Theaterarbeit zwischen den anwesenden Menschen stattfinden. Durch die Bewegungsfreiheit des Zuschauers wurde dieser – ob gewollt oder nicht – zum Mit-Akteur, es entstanden metonymische Räume, es entstanden Rahmen und Tableaux bei diversen Slow Motion oder Still-Improvisationen, es entstanden Zeit-Räume durch die jeweilige extrem lange oder kurze Dauer der Übung, und der

Gedächtnisraum des Kinderheimes - dessen Spuren überall sichtbar waren und nicht verändert wurden - überlagerte stets die gesamte Arbeit. Es gab Räume des Konflikts mit denen bewusst umgegangen wurde, ebenso wie den Ausnahme-Ort der ‚Stadt des Kindes‘ in dem man sich beim Betreten des Geländes sofort in einer anderen Welt und Gemeinschaft befand, fern vom gesellschaftlichen Alltagsleben. Und immer wieder trafen die Schauspieler während ihrer Arbeit und ihren Improvisationen in der ‚Stadt des Kindes‘ auf Gäste: ein Filmteam, Studenten und die Cobra, die zweimal in der Woche hier ihre Sicherheitsübungen durchführte. Mit ihnen teilte man den Raum, sie wurden durch ihre Anwesenheit zu Mitspielern, Gegnern oder Ansprechpersonen.¹⁰⁰

Theater soll hier ein Möglichkeitsraum sein; ein offener Raum, der grundsätzlich erst einmal alles zulässt, der offen ist für Kreativität, Ausprobieren, Ideen und Versuche und der zugleich ein Raum ist, der in einem geschützten Rahmen liegt, in dem versucht und gescheitert werden kann, ohne verurteilt oder gemäßregelt zu werden.

4.2.3 geschützter Raum

Die ‚Stadt des Kindes‘ stellt für diesen Theaterversuch vor allem auch einen ‚geschützten Raum‘ dar, der durch seine Lage am Rande von Wien und dort wiederum durch die Abgrenzung durch weitläufige Grünflächen auch ein abgelegener Raum ist. Man ist sozusagen räumlich abgetrennt von dem ‚normalen‘ Geschehen in der Stadt, dem Trubel, den Geschäften, dem Verkehr. Es ist ein aufgelassener Raum, eine Oase, in der die Zeit stehen geblieben zu sein scheint.

Nicht nur durch die räumliche Abgrenzung, sondern vor allem durch den Schutz der Gruppe und des Projektes ist man innerhalb dieses Raumes sicher. Hier besteht die Möglichkeit, sämtliche Ansätze und Ideen auszuprobieren, immer in dem Bewusstsein, dass man sich in einem geborgenen Rahmen bewegt. Dieser ‚geschützte Raum‘ ermöglicht Freiheiten in der Improvisation, Diskussion und in der Umsetzung, ohne den Druck etwas ‚abliefern‘ oder produzieren zu müssen. Eine Qualität, die man sonst in wahrscheinlich keiner Theaterarbeit findet.

In diesem geschützten Raum wird versucht, es wird gescheitert und es wird weiter probiert und überwunden, und manchmal entstehen daraus vorher ungeahnte Momente.

¹⁰⁰ Vgl.: Lehmann (2005), S. 285 ff.

4.3 Zeit

Der Zeitfaktor ist wesentlich schwieriger zu bestimmen, aber beinhaltet eine längere Zeitdauer, vorgesehen ist die Dauer von mindestens einem Jahr. Man beginnt mit 4 Probentagen in der Woche. Nur in diesem Ausmaß, also kontinuierlich über einen langen Zeitraum, können andere Denk- und Sehweisen, andere Fragestellungen und Kommunikationsformen für eine Theaterarbeit, auch im Bezug auf die Gesellschaft, überhaupt erst ermöglicht werden.

Die Zeit selbst wird zum Spielelement, es wird mit dem Faktor Zeit gespielt, die Zeit herausgearbeitet, herausgefordert und zum Zeichen ihrer selbst gemacht. Für Müller stellt sich die Frage nach dem „Ort des Theaters im Zeitraum zwischen Stoff und Darstellung.“¹⁰¹ Es gibt ihn also, den Ort der Zeit, die Dauer und Ausdehnung, den Raum des Zeitvergehens.

Die Zeit bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ ist jedoch immer Echtzeit, niemals wird sie als ein fiktiver Faktor behandelt. Dieser Umgang mit dem Zeitfaktor erinnert an John Cage, dessen Kompositionen unter anderem (oder ausschließlich, bedenkt man sein Stück 4'33") vom realen Zeitfaktor bestimmt wurden. So beschreibt Katrin Deufert das ‚Theater der Präsenz‘ bei John Cage: „Die radikale Gleichsetzung von Performance-Zeit und der Real-Zeit der gemeinsam durchlebten Situation setzt die Vorstellung einer Einheit der Zeit als geschlossener Rahmung der Theaterfiktion außer Kraft.“¹⁰² Es wird auch bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ niemals die Dauer einer Improvisation als Rahmung für die Darstellung eines Konstruktes verwendet. Die Zeit rhythmisiert und strukturiert die Improvisation, es handelt sich aber immer um eine Realzeit und ein Realgeschehen. Es zählt das, was innerhalb der vorgegebenen Zeitspanne geschieht oder passiert, dies inkludiert einerseits den tatsächlich gesprochenen Text, die Bewegungen und Gesten, aber auch Leere, Stille und Schweigen, ebenso wie das Unterlassene und Nicht-Gesagte.

¹⁰¹ Müller, Heiner. „BRIEF AN DEN REGISSEUR DER BULGARISCHEN ERSTAUFFÜHRUNG VON »PHILOKTET« AM DRAMATISCHEN THEATER SOFIA.“ Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller: Werke 8: Schriften*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005. S. 265.

¹⁰² Deufert, Katrin. *John Cages Theater der Präsenz*. Berlin: Dissertation 2001. S. 12.

4.3.1 kurze oder lange Zeitdauer

Einen weiteren Aspekt der Analyse ergibt die Dauer des Spiels. Es ist eine gemeinsam erlebte Zeitspanne, die etwas verändert, etwas entstehen lässt, für den Spieler und für den Zuschauer. Interessant sind Abläufe, die extrem kurz oder lang sind. Wie verändert sich das Spiel mit der Zeit, wann tritt Erschöpfung ein, wie kann man damit umgehen, wie kann man diese überwinden? Eine kurze Zeitdauer benötigt eine andere körperliche Energie, als eine lange. Erschöpfungen hingegen resultieren meist aus oder nach einer langen Zeitdauer, Veränderungen der Körper oder der Stimmen werden mit Vergehen der Zeit wahrnehmbar.

Fragen und Überlegungen über die Zeit und ihre Dauer werden gestellt, die Zeit wird rhythmisiert und geteilt. Strukturen werden überlegt, so gibt es zum Beispiel eine Phase, in der mit der Zahl 3 gearbeitet wird. Improvisationen zu 3 und 33 Minuten werden angesetzt, Übungen, die drei Stunden dauern, werden angedacht. Ebenso werden Momente für eine Veröffentlichung unter dieser Einteilung, bestimmt durch den Faktor Zeit, überlegt. Daraus stellt sich die Frage, welche Rezeption sich ergibt, wenn eine Aufführung nur drei Minuten dauern würde. Eine Provokation, die sich gegen die gewohnte Aufführungsdauer richtet, und die dadurch den Großteil der Theateraufführungen kritisieren würde, denn eine konventionelle Veranstaltung von 1-2 Stunden kann schon allein durch die genormte Aufführungsdauer keine grundlegende Veränderung der gewohnten Theaterauffassung bewirken oder einen Anspruch auf eine Innovation am Theater stellen.

Deutlich wird, dass die Faktoren und Gegebenheiten sich unterschiedlich beeinflussen und bestimmen. Eine Rhythmisierung der Zeit gliedert den Probenablauf, den Text, den Raum. Der Rhythmus, das Einteilen der Zeit, legt die Dauer der Improvisation fest. Geht man aber von den 33 Antikentexten aus, so bedingt der Faktor Text den Faktor Zeit. Offenkundig ist die Tatsache, dass eine Aufführung aller 33 Antikentexte von Müller, ein mehrstündiges, wenn nicht sogar mehrtägiges Spiel erfordert. Durch eine derart lange Dauer entstehen Fragen über die Möglichkeiten der Verknüpfung von Leben und Arbeit. Wie das Zeitvergehen daraufhin die anderen Faktoren, wie zum Beispiel den Körper, beeinflusst, ist das Interessante, geforscht wird nach dem Moment, wenn man die Grenzen überschreitet und Leben und Kunst sich vermischen.

Die Zeit wird zum eigenständigen Material, zum bestimmenden Faktor, der die Improvisationen und Spiele einteilt und strukturiert. Körperlich wird die Zeit erfahrbar durch ihre Dauer, durch ihr Vergehen. Genau diese, sich durch die Zeitdauer verändernde Faktoren, werden dann zum neuen Spielelement.

4.3.2 Slow Motion

Besondere Aufmerksamkeit wird in diesem Projekt immer wieder der Slow Motion, der Zeitlupe gewidmet. Ziel ist es, eine möglichst originalgetreue, konstant verlangsamte Bewegung zu erreichen, welche mit freiem Auge kaum mehr zu erkennen ist, vergleichbar mit einer Zeitlupe im Fernsehen, die eine exakte Abbildung der realen Bewegung ist. Würde man die Aufzeichnung nun vorspulen, so sähe man keine abgehakten, sondern fließende, natürliche, harmonische Bewegungsabläufe.

Geübt wird immer wieder das Zeitlupengehen. Der Blick soll, trotz der Zeitlupe, weiterhin geschärft, unverändert und offen bleiben für die äußere Umgebung und die Sprache, das Sprechen, die Stimme. Wird dabei Text gesprochen, so soll die Sprache unbeeinflusst vom langsamen Gehen, klar und deutlich in einem normalen Duktus vorgetragen werden. Die Bewegung dabei in der immer gleichen langsamen Geschwindigkeit auszuführen scheint dabei fast unmöglich zu sein.

Die Schwierigkeiten liegen in der physischen Kontrolle einer solchen langsamen Bewegung: das Gleichgewicht zu halten, ohne zu wackeln oder umzufallen, die Kraft in den verschiedenen Muskeln und Muskelgruppen, die benötigt wird, wenn man sich zum Beispiel in Slow Motion von einem Stuhl erhebt. Es stellt sich die Frage ob eine echte Slow Motion Bewegung physisch überhaupt möglich ist.

„ich beginne die schuhe in slow motion ausziehen. der text wird durch die langsame bewegung klar und verständlich. dann beginne ich, meine fünf übereinander geschichteten oberteile hochzuziehen. der ausziehvorgang verursacht eine verletzlichkeit, die meine stimme fremd klingen lässt. ich adressiere j.sz. mit dem text. es ist knallhart. manche sätze stimmen plötzlich mit dem vorgang oder bestimmten aktionen überein.“¹⁰³

Veränderungen im Körper und der Haltung werden durch eine derart verlangsamte Bewegung wahrgenommen, der Text wird neu, anders verstanden, wahrgenommen

¹⁰³ Hollaus, Melanie. „m.h. 22.10.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 377f.

oder bekommt eine andere, zusätzliche Bedeutung. Lehmann beschreibt die Wirkung und den Effekt der Slow Motion folgenderweise:

„Wenn Körperbewegung so sehr verlangsamt wird, daß wie mit einer Lupe die Zeit ihres Ablaufs und dieser selbst vergrößert erscheinen, so wird unweigerlich der Körper in seiner Konkretheit *ausgestellt*, wie durch die Linse eines Beobachters fokussiert und zugleich als Kunstobjekt aus dem Raumzeit-Kontinuum »herausgeschnitten«.“¹⁰⁴

Durch die Zeitlupe wird das Objekt Körper vorgeführt, eine andere, bizarre Wirkung entsteht. Diese Herauslösung aus dem normalen Kontext und der gewohnten Bewegungsform betont den Kunstcharakter, lässt den Spieler zu einem entfremdeten Element werden.

4.4 Körper

An diesem Projekt können grundsätzlich alle Personen teilnehmen, die Interesse an einer solchen Arbeit haben und die Grundsatzfragen an das Theater stellen.

Ausgehend von einer postdramatischen Idee, wird auch hier der Körper als Material verwendet, als Objekt der Betrachtung. ‚Jenseits der Todes – hm3‘ ist kein Schauspiel, es arbeitet mit realen und reellen Gegebenheiten, somit braucht es auch keine Schauspieler, sondern Mitspieler. Die Körper werden also auch hier anders gebraucht und bespielt, als im gewohnten dramatischen Theater:

„Der dramatische Prozeß spielte sich *zwischen* den Körpern ab, der postdramatische Prozeß spielt sich *am* Körper ab. An die Stelle des mentalen Duells, das der physische Mord, das Bühnenduell nur sinnfällig übersetzte, rückt die körperliche Motorik oder ihre Behinderung, Gestalt oder Unförmigkeit, Ganzheit oder Partialisierung. [...] Das unterbindet alle gemächliche Repräsentation, Darstellung und Interpretation mit Hilfe des Körpers als bloßem Mittel. Der Schauspieler muß *sich* stellen.“¹⁰⁵

Das Element Körper wird thematisiert, in seiner jeweiligen Physis, Kraft, Aussehen und Gestalt wahrgenommen. Jeder Spieler hat eine eigene Körperlichkeit, Außergewöhnlichkeiten, Stärken und Schwächen, Makel und Besonderheiten, mit

¹⁰⁴ Lehmann (2005), S. 374.

denen umgegangen werden muss. Alle Eigentümlichkeiten werden in ihrer Form und Gestalt gezeigt und wahrgenommen, es wird nichts versteckt, man verstellt sich und seinen Körper nicht. Gerade dadurch werden die Unterschiede umso deutlicher, Mängel oder ‚Fehler‘ exponiert und thematisiert. Die Kennzeichen der Körper bekommen durch dieses Exponieren wiederum eine eigene Bedeutung, so Lehmann:

„Auf dieses Punctum führt postdramatisches Theater den Zuschauer hin: auf die opake Sichtbarkeit der Körper, auf ihre unbegriffliche, vielleicht triviale Besonderheit, die zu benennen man unfähig bleibt, die idiosynkratische Anmut eines Gangs, einer Geste, einer Handhaltung, einer Körperproportion, eines Bewegungsrhythmus, eines Gesichts.“¹⁰⁶

4.4.1 Choreuten: Schauspieler, Performer, Musiker, Studenten, Interessierte

Anders als bei den meisten Theaterprojekten sind bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ keine schauspielerischen Kenntnisse, Fähigkeiten oder gar eine professionelle Ausbildung zum Schauspieler eine Voraussetzung für die Teilnahme. Voraussetzung ist lediglich das Interesse an dieser theatralen Arbeit.

So kommt es auch, dass sich zu Beginn des Projektes ca. 16 Personen in der ‚Stadt des Kindes‘ einfinden, die teils vom Schauspiel, teils von der Musik, der Performance, der Regie, aber auch aus anderen – nicht künstlerischen Bereichen – kommen, sowie zum Beispiel Studenten verschiedenster Fachrichtungen. Immer wieder treffen auch im Laufe der Zeit weitere interessierte Menschen dazu, nehmen an den Proben, dem Training teil, oder schauen nur zu. Verschiedene Kunstgattungen vermischen sich und tauschen sich untereinander aus.

Diese Idee ist keineswegs eine neue, ist sie doch gerade im postdramatischen Theater häufig zu finden, versteht sich aber immer noch als Kritik. Einerseits richtet sich diese Kritik gegen das Berufsbild des Schauspielers, der, in dem Moment, in dem er das Schauspiel zum Beruf macht, seine Freiheit und Kreativität verkauft und sich in eine – zumindest finanzielle - Abhängigkeit begibt, andererseits soll durch den Austausch verschiedener Spezialisierungen eine neue Öffnung für das Theater gefunden werden.

¹⁰⁵ Lehmann (2005), S. 367.

4.4.2 Chor

Der Arbeit am Chor wird in diesem Projekt eine zentrale Bedeutung zugemessen. Wie schon im Kapitel 3.1. dem ‚gemeinsamen Gehen‘ beschrieben, macht man sich hier auf die Suche nach einem Chor, der sich am antiken griechischen Chor orientiert. Man strebt nach einem Chor, der als gemeinsames Ganzes funktioniert und agiert, der weder von Außen noch von Innen von einer Person geleitet oder geführt wird, eine Suche nach einem nicht-dirigierten Chor¹⁰⁷. Die Spieler sollen die Texte kollektiv sprechen, der Rhythmus ist hierbei vom geschriebenen Text vorgegeben. Es soll möglich sein, in engen, wie auch weiten Abständen zueinander den Text gemeinsam zu sprechen, gemeinsam einen Klang zu erzeugen. Durch Übungen und Improvisationen soll ein Gefühl für die Gruppe erreicht werden, sodass unter den Spielern eine Kommunikation entstehen kann, die keiner Sprache und keinen Zeichen bedarf. Allein das Zusammenspiel der einzelnen Choreuten mit dem vorgegebenen Text in der jeweiligen Architektur des Raumes und in Anbetracht der noch anwesenden, vielleicht zuschauenden Menschen, bestimmt den Verlauf des Chores. Es ist eine Gruppe von Individuen, in der für jeden einzelnen alles möglich ist, jeder einzelne Choreut eingreifen und die Anordnung verändern kann, den Chor auch verlassen kann, worauf das Kollektiv sogleich reagiert und die Zusammenstellung neu findet. Es ist die Suche nach einem autonomen, sich jederzeit veränderbarem, kreativem, nicht dirigierten Chor.

4.4.3 Training

Um einerseits das Körpergefühl eines jeden einzelnen Spielers zu stärken, um andererseits ein Gefühl für die anderen Körper in der Gruppe zu entwickeln, eben nicht nur die Beschaffenheit und Fähigkeit des eigenen Körpers zu kennen, sondern auch die der anderen Personen und der gesamten Gruppe, beginnt jede Probe mit einem ein- bis zweistündigem Körpertraining. Die Spieler sollen während dieser Arbeit ein Bewusstsein für ihre Körper entwickeln und die Grenzen des Möglichen erweitern. Das Training besteht aus Yoga, Wu Shu, Tai Chi, Krafttraining und vielem mehr. In den Improvisationen und Spielanordnungen wird versucht, mit dem Körper in jedem Moment bewusst umzugehen. Die Spieler sensibilisieren so ihre Körper für ihre

¹⁰⁶ Lehmann (2005), S. 368f.

¹⁰⁷ Vgl.: Hierzu Josef Szeilers Definition von einem nicht-dirigierten Chor:

Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „lasst uns den chor probieren! gespräch mit josef szeiler am 2.9.2004.“ In: Pronegg (2008), S. 43.

Fähigkeiten und Schwächen, erfahren ihre Körper unter Anstrengung, trainieren und stärken sie und lernen sie so präziser einzusetzen.

5 Utopie Theater

„Jenseits des Todes – hm3′ begibt sich auf die Suche nach einer Utopie von Theater.

Schon hier lässt sich bei genaueren Überlegungen eine Unmöglichkeit feststellen: Der Terminus Utopie leitet sich aus den griechischen Wörtern ‚ou‘ - ‚nicht‘ und ‚tópos‘ - ‚Ort‘ ab, was so viel heißt, wie ‚Nichtort‘, das ‚Nirgendwo‘. Andere Definitionen für den Begriff ‚Utopie‘ können also sowohl Traum, Wunsch, Sehnsucht, als auch Hirngespinnst, oder etwas nie zu erreichendes, unrealistisches oder realitätsblindes sein.¹⁰⁸

Bereits die Bestimmung dieses Wortes lässt positive, als auch negative Deutungen zu, beinhaltet aber immer etwas Großes oder Fernes, etwas das nicht oder nur schwer zu erlangen ist. So heißt es auch bei Brockhaus: „Gilt den einen Utopie schlechthin als widerlegt und überholt, sehen andere im utopischen Denken nicht anders fassbare Potentiale, die soziale und gesellschaftliche Veränderungsmöglichkeiten projektieren.“¹⁰⁹

Nach diesen Möglichkeiten einer Umgestaltung, eines Wandels oder Anders-Begreifens wird bei ‚Jenseits des Todes – hm3′ geforscht. Theater soll hier, wie Heiner Müller es bereits forderte, der Raum für ein „Laboratorium sozialer Fantasie“¹¹⁰ sein.

5.1 neue Wahrnehmung

Wie schon Lehmann in seinem Buch ‚Postdramatisches Theater‘ die Veränderung der Wahrnehmung durch die Veränderung der Wirklichkeit beschrieb, wird auch bei ‚Jenseits des Todes – hm3′ nach einer anderen Wahrnehmung gesucht. Auch Heiner Müller plädierte in einem Gespräch mit Alexander Kluge für die Demontage der Realität:

¹⁰⁸ „Dreiundzwanzigster Band: Us - Wej.“ *Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden: Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage*. Mannheim: Brockhaus 1994. S. 15.

¹⁰⁹ „Dreiundzwanzigster Band: Us - Wej.“ *Brockhaus Enzyklopädie* (1994), S. 15.

¹¹⁰ Müller, Heiner. „Ein Brief.“ In: Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare*. Leipzig: Philipp Reclam jun. 1989. S. 39.

„Die Realität kann man nur sehen, wenn man sie in Teile zerlegt, in Segmente. Wenn jeder Zuschauer bewegt wird, die Teile neu zusammenzusetzen, wird sie zu einer eigenen Realität, auch in Verbindung mit der eigenen Traumrealität. Das wäre ein Theater.“¹¹¹

Um diese eigene Wirklichkeit zu ermöglichen, muss also zuerst die scheinbare allgemeine Realität auseinander genommen, gestört oder irritiert werden, um daraufhin die Segmente neu zusammenzusetzen. Dasselbe geschieht im Prozess der Wahrnehmungsveränderung. Sowohl Spieler als auch Zuschauer sollen ihre gewohnten Wahrnehmungsweisen ablegen, in ihrer gewohnten Beobachtung gestört werden und bewusst nach einer neuen Art des Aufnehmens und Erfassens suchen, sich öffnen für andere Möglichkeiten der Wahrnehmung. In allen Bereichen (Text, Raum, Zeit und Körper) wird also immer wieder versucht, durch Verschiebung, Heraushebung, Verfremdung, Wiederholung, Rhythmisierung etc. das gewohnte Erfassen zu brechen um neue Assoziationen zuzulassen und eine für Veränderungen immer offen bleibende Wahrnehmung zu erzeugen. Auch der Wahrnehmungsprozess an sich wird als solcher erkannt und ausgestellt, so Lehmann:

„Von Moment zu Moment neu aufgerufene Assoziationen erzeugen eine Zersplitterung in heterogene Zeiten und Bezugsräume, die für jeden Leser/Zuschauer seinem Wissen und seiner Lage entsprechend anders akzentuiert ist; zum anderen wird der *Prozess* der Wahrnehmung und Verarbeitung selbst in den Vordergrund gerufen.“¹¹²

Hier wird also der Wahrnehmungsvorgang an sich bewusst gemacht. Die Darstellung wird zurückgenommen, reduziert, keine Fiktion wird gezeigt, sondern nur das Notwendige, die Zeichen stehen für sich, erklären nichts, sondern werden individuell aufgenommen, erfahren und *wahrgenommen*. Diese Art und Weise der Darstellung, als auch der Wahrnehmung, erinnert an ein Ritual, einen Mythos oder eine Zeremonie.

¹¹¹ Kluge, Alexander/Müller, Heiner. *Ich bin ein Landvermesser*. Hamburg: Rotbuch 1996. S. 63. Sowie: Kluge, Alexander/Müller Heiner. *Gespräche*. Cornell University Library. <http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/videos.php> Stand: 3.11.2011.

¹¹² Lehmann (2002), S. 340f.

5.2 Gruppe, Leitung, Ausführung, Hierarchie

Die Theaterprojekte von Josef Szeiler stellen grundsätzlich Gewohntes in Frage und lösen Strukturen und Hierarchien auf, sie sind prozess- und nicht zielorientiert.

5.2.1 Befreiung von Hierarchien

In diesem Theaterprojekt versucht man ohne Hierarchien zu arbeiten, es gibt keine Einteilung in Regisseur, Schauspieler, Dramaturg, Bühnenbildner oder Produzent. Jedes Mitglied übernimmt alle Funktionen, jeder bringt sich ein, wo er kann und will und ist gefordert, dies zu tun. Man versucht mit Strukturen anders umzugehen, im Wissen, dass durch Erfahrungs- und Altersunterschiede ein Gefälle zwar bereits gegeben ist, aber immer die Möglichkeit besteht, neu voneinander zu lernen und Fähigkeiten auszutauschen.

Man beharrt „auf einer arbeitsweise der ausnahme“¹¹³ und lehnt „arbeitsteilige kleinstrukturen“¹¹⁴, die das künstlerische Schaffen mehr hemmen als fördern, vehement ab. Somit ist man frei von bürokratischen Erfordernissen und die künstlerische Arbeit kann sofort begonnen werden. Alle Teilnehmer sind gleichberechtigt, es liegt an jedem einzelnen sich einzubringen und einzusetzen.

Jeder Choreut kann Proben und Improvisationen anleiten. Durch diese Zusammenarbeit erhofft man sich das kreative Potential der Gruppe zu fördern und zu stärken. Wohin die Reise gehen soll hängt also davon ab, wer sich inwiefern am kreativen Verlauf beteiligt. Die Choreuten sind gefordert sich einzubringen, mit ihren Fähigkeiten, Vorstellungen und Fragen an eine derartige Theaterarbeit. Jeder einzelne kann aber ebenso zu jedem Zeitpunkt eingreifen und Änderungen vorschlagen. Jedes Mitglied ist also gefordert, nicht nur Proben zu leiten, sondern auch einzugreifen, zu unterbrechen oder zu diskutieren und neue Vorschläge zu bringen.

5.2.2 Probenleitung

Das Anleiten der Proben muss erst gelernt werden. Eine Erfahrung, bei der es nicht nur um die Qualität der jeweiligen Übung geht, sondern auch um die Wahrnehmung für

¹¹³ THAETERON. „ein diskussionsbeitrag.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 139.

sich selbst, den eigenen Körper und die persönlichen Befindlichkeiten, Schwächen und Zweifel. Sobald man diese erkennt und sich zugesteht, kann man daran arbeiten sie zu überwinden und gleichzeitig als Choreut und Leiter produktiv für sich selbst und die anderen Spieler die Probe lenken.

Die Proben und Improvisationen werden zwar von Einzelpersonen geleitet, allerdings wechseln sich auch diese Personen ständig in ihrer Leitungsfunktion ab. Geführt werden die Improvisationen nicht im ‚gewohnten‘ Regiestil, sondern der jeweilige Leiter dient währenddessen als Anspielperson, beziehungsweise als Lenker, vergleichbar einem Schiedsrichter bei einem Fußballspiel, der jederzeit – egal ob es sich um eine Probe oder eine Aufführung handelt - eingreifen kann und die Regeln verändern kann. Die Rolle des Regisseurs wird neu definiert:

„Wie die Rolle des Zuschauers unterliegt auch die des Regisseurs in diesem Theater einer radikalen Umwandlung. Er [...] steht hier sichtbar im gemeinsamen Raum. Das mag als Variante öffentlicher Proben wahrgenommen werden, könnte aber auch als ein ins Spiel und aufs Spiel setzen der Funktion der Regie und des Regisseurs begriffen werden. Die Regie verliert den Charakter einer das immanente Spiel transzendierenden, es mit unsichtbarer Hand steuernden Macht im Hintergrund und wird zur intermittierenden, die Vorgänge unterbrechenden Einspruchsinstanz auf der Szene. Ihre veränderte Rolle entspricht dem durchgängigen Prinzip des Offenlegens der Mittel.“¹¹⁵

5.2.3 Kommunikator

Der Regisseur wird hier also zum Schiedsrichter, zum Verbindungsglied zwischen Zuschauer und Spieler. Derjenige, der die Proben anleitet, übernimmt die Führung und Verantwortung dieser Vermittlerposition. Josef Szeiler hingegen fungierte nie als Choreut oder Spieler. Dies begründet er sowohl mit mangelndem Interesse selbst zu spielen, als auch mit dem gegebenen Altersunterschied, der das Gefälle von Jung und Alt unüberwindbar macht und dadurch eine andere körperliche Energie und Leistungsfähigkeit erzeugt. Szeiler war also fortwährend in der Position des Kommunikators. Er beschreibt seine Handlungsmöglichkeiten in den Improvisationen:

„da es keinen gesicherten ablauf gibt, für niemanden, reagiere ich auch auf die befindlichkeiten der spieler, auf die verschiebungen, die im verlauf passieren, und greife auch auf den fundus der materialien zurück, die man gemeinsam

¹¹⁴ THAETERON. „ein diskussionsbeitrag.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 139.

¹¹⁵ Müller-Schöll/Reither (2005), S. 91.

erarbeitet hat. wenn kein spieler den verlauf stoppt, obwohl es offensichtlich nicht funktioniert, kann ich unabhängig davon, quasi als sicherheitsposten ausserhalb, einwerfen: »stopp, lasst uns neu ansetzen.« ich bin ein verbindungsmoment zwischen zuschauer und spieler und insofern ein teil des ganzen.“¹¹⁶

Wie wichtig diese Position des Kommunikators und Verbindungsmitgliedes ist, wird in der konkreten Umsetzung bei den Improvisationen schnell klar. Innen- und Außenwirkung weichen oft voneinander ab, gerade da ist es notwendig, dass sich die Spieler auf die Person des Vermittlers verlassen können. Ebenso ist er in der Lage das Spiel zu beeinflussen, zu irritieren oder zu lenken. Er interveniert, kann eingreifen oder verändern, Fragen aufwerfen, Debatten lenken oder dient als Außenstehender mit seinem Körper und Verhalten als Anspielperson, als Zuschauer oder Ansprechperson für Konfliktlösungen. Die Verantwortung für das Spiel liegt aber weiterhin bei den Choreuten selbst, sie bestimmen den Fortverlauf.

5.2.4 Haltung

Bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ strebt und sucht man nach einem anderen möglichen Theater, einem Gegenentwurf, einer Veränderung der Wirklichkeit und einer klaren Setzung, die sich gegen das gewöhnliche, genormte Theater richtet. Deutlich wird, dass diese Art von Projekt eine andere, konsequente Haltung der beteiligten Personen erfordert. Jeder Choreut muss eine klare Haltung und Position zu seinen Vorstellungen dieser Theaterarbeit einnehmen, sie für sich definieren, sie verteidigen und immer wieder neu festlegen.

Ähnlich formulierte dies Eugenio Barba in seinem Artikel „Waiting for the Revolution“ 1969:

„Es geht nicht mehr um die Alternative zwischen Missionar und originellem Künstler, sondern darum, realistisch zu sein. Unser Beruf gibt uns die Möglichkeit, uns selbst und dabei die Gesellschaft zu ändern. Man darf nicht fragen: Was bedeutet das Theater für die Leute? Das ist eine demagogische und unfruchtbare Frage, sondern vielmehr: Was bedeutet das Theater für mich?

¹¹⁶ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „kollegen, wie war die glocke? gespräch mit josef szeiler am 16.2.2006.“ In: Pronegg (2008), S. 198.

Die Antwort, in Handlung umgesetzt, ohne Rücksicht und ohne Kompromisse, wird die Revolution im Theater sein.“¹¹⁷

Durch klare Stellungnahmen sowohl von den Spielern, als auch von Josef Szeiler können neue Denk- und Sehweisen angedacht, ausprobiert und erfahrbar gemacht werden. Monika Meister schildert in einem Gespräch mit Andreas Pronegg ihre Erfahrungen in der Arbeitsweise mit Josef Szeiler: „für einen solchen arbeitsprozess besitzt er die fähigkeit, soziale haltungen einzunehmen und durchzuspielen, und das wird im zusammenhang mit seiner disziplin und beharrlichkeit in den jeweiligen versuchen zu einer aufschlussreichen qualität.“¹¹⁸

5.3 Zuschauer, Publikum

Im postdramatischen Theater, sowie bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ ändert sich auch die Funktion und Rolle des Zuschauers. Er ist kein im Dunkel sitzender stiller Empfänger, sondern ein präsenter Mensch und als solcher wird er auch behandelt. Es gibt keine abgegrenzte Bühne oder einen eigenen Zuschauerraum, alles ist Spielfläche, überall kann sich der Zuschauer positionieren und frei bewegen.

Lehmann erklärt diese „gleichberechtigte Kopräsenz“¹¹⁹ von Spieler und Zuschauer bei Josef Szeiler Bezug nehmend auf die Arbeit mit ‚Angelus Novus‘ durch drei wesentliche Faktoren:

1) In dem Moment, in dem der Zuschauer den Raum, das Areal betritt, beteiligt er sich am Spiel. Der Zuschauer ist dem Spiel zwar ausgesetzt und angreifbar, ebenso beeinflusst er aber durch seine Präsenz das Spiel, durch sein Verhalten, durch seine Aufmerksamkeit oder eben sein Desinteresse wirkt er direkt - ob gewollt oder nicht - auf den Fortverlauf ein. Diese Erfahrung ist für die meisten Zuschauer eine gänzlich neue, eine teilweise beängstigende und verunsichernde.

¹¹⁷ Barba, Eugenio. „Warten auf die Revolution“ In: *Jenseits der schwimmenden Inseln: Reflexionen mit dem Odin-Theater: Theorie und Praxis des Freien Theaters*. Reinbek: Rowohlt 1985. S. 27.

¹¹⁸ Meister, Monika. „es muss nicht so sein, wie es ist: gespräch mit monika meister am 18.2.2008.“ In: Pronegg (2008), S. 279.

¹¹⁹ Lehmann (2005), S. 223.

2) Darüber hinaus schafft diese neue Situation dem Zuschauer allerdings eine besondere Aufmerksamkeit für sich selbst, er beobachtet sich, sein Verhalten, seine Bewegungen und Gesten und wo er sich platziert und das Spiel verfolgt.

3) Drittens steht der Zuschauer in einer direkten Wechselbeziehung zu den Spielern. Je nachdem welche Offenheit der Zuschauer mitbringt, wie weit er sich auf das Spiel einlässt, kann Nähe entstehen, auch Blicke oder sogar körperlicher Kontakt. Dadurch entwickelt sich eine Kommunikation zwischen Spieler und Zuschauer, immer in dem Bewusstsein, dass zusätzliche andere Zuschauer diesen Kontakt wiederum beobachten.¹²⁰

All diese beschriebenen Kennzeichen betreffend den Zuschauer bei ‚Angelus Novus‘, gelten auch für den Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘. Der Zuschauer ist Teil des Spiels, er entscheidet, von welchem Ort er das Spiel beobachten möchte, wie nah er dem Geschehen sein möchte. Beide Parteien (Spieler und Zuschauer) sind eigenständige Faktoren und können Berührungen und Nähe zulassen oder Distanz erzeugen. Indem der Zuschauer hier also wesentliche Faktoren selbst entscheiden kann, wird ihm somit auch eine große Verantwortung übergeben: eine Verantwortung für sein Handeln, Verantwortung für sein Tun oder Unterlassen, seine Aktion oder Reaktion auf das Spiel. Er ist frei zu gehen, sich zu bewegen, zuzulassen, zu hindern oder zu verhindern. Der Zuschauer wirkt durch seine Anwesenheit auf den Fortverlauf – ob gewollt oder ungewollt – ein. Josef Szeiler hat in allen seinen Theaterprojekten neue Umgangsformen mit dem Publikum gesucht und das Publikum (im Gegensatz zum passiv konsumierenden Publikum) als eigenständige, selbstverantwortliche, denkende und handelnde Personen behandelt. Nicolaus Müller-Schöll beschreibt in seinem Artikel über MassakerMykene die für Josef Szeiler typische Zuschauersituation:

„Mit dem Eintritt in das Schlachthofgelände teilt er mit den Spielern und ihren Regisseuren den Spielraum, ist wie sie Teil eines Prozesses geworden, dessen Regeln nicht restlos bekannt sind. Kontingent bleibt, was er von den Vorgängen in der Halle sieht und was davon er als Teil der Vorstellung wahrnimmt. [...] Die Konsequenz aller dieser Unentscheidbarkeiten ist, dass der Zuschauer am Spielprozess weder teilnehmen kann, wie am Mitmach-Theater, noch sich auf einen festen Betrachterstandpunkt zurückziehen vermag. Immer ist er zugleich zu nah am Geschehen wie auch zu weit davon entfernt.“¹²¹

¹²⁰ Vgl. Lehmann (2005), S. 223f.

¹²¹ Müller-Schöll/Reither (2005), S. 90f.

5.3.1 Befreiung vom Zuschauer, öffentliche Proben

„Das Theater kann sein Gedächtnis für die Wirklichkeit nur wiederfinden, wenn es sein Publikum vergißt. Der Beitrag des Schauspielers zur Emanzipation des Zuschauers ist seine Emanzipation vom Zuschauer.“¹²²

Wie auch schon Heiner Müller zur ‚Emanzipation vom Zuschauer‘ aufforderte, wird auch in diesem Theaterprojekt bald klar, dass es nicht darum geht, einem Publikum ein Endprodukt zu präsentieren oder vorzulegen. Müller geht in einem Interview mit Matthias Langhoff sogar noch weiter und fordert zum „Krieg gegen das Publikum“¹²³.

In einem Diskussionsbeitrag von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ wird das Verhältnis Zuschauer/Spieler ins Extreme gerückt, die Erklärung und Begründung dafür aber sogleich mitgeliefert:

„das einzig produktive verhältnis zwischen spieler und publikum ist das des konfliktes. es gibt dabei keine demokratische tradition und kein emanzipiertes publikum. die kritik orientiert publikum und produzenten auf den erfolg, sie behauptet das primat des ästhetischen vor dem sozialen, des gefälligen vor dem konstruktiven, des besonderen vor dem nachahmbaren. das auseinanderfallen von erfolg und wirkung ist in unseren theatern die norm.“¹²⁴

In dieser Theaterarbeit will man sich also nicht von einem Publikum oder einer Kritik beurteilen lassen, die Sinnhaftigkeit und Wirkung dieses Projektes nicht an einem gesellschaftlichen oder kapitalen Erfolg festlegen. Vielmehr geht es darum, etwas zu bewirken, etwas zu ermöglichen oder zu eröffnen. Dieses Projekt zielt nicht auf kommerziellen Erfolg ab. In einem Gespräch am 09.08.2010 im Café Weidinger in Wien äußerte sich Josef Szeiler auf die Frage, wie er persönlich zum Publikum in seinem Theaterspiel stehe, folgendermaßen:

¹²² Müller, Heiner. „BRIEF AN DEN REGISSEUR DER BULGARISCHEN ERSTAUFFÜHRUNG VON »PHILOKTET« AM DRAMATISCHEN THEATER SOFIA.“ Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller: Werke 8: Schriften*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005. S. 266.

¹²³ Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1990. S. 20.

¹²⁴ THAETERON. „ein diskussionsbeitrag.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 139.

„Der erste Schritt ist, dass ich es nicht brauche. Es muss funktionieren ohne. Das Spiel muss ohne Publikum funktionieren. Kinder brauchen kein Publikum, wenn sie spielen, die lieben das Spiel, ich auch. Und der zweite Schritt ist, ich brauch keinen Zuschauer, der da unterhalten werden will. Und das Spiel verändert sich, wenn Leute kommen. Weil es offene Räume sind und dann ändert sich das Spiel und dann wird das wieder interessant. [...] Und der Moment, den finde ich interessant. Sowohl für die Spieler, als auch für dich, wenn du da bist, wenn du sehen kannst oder hören kannst oder dich bewegen kannst, einen aktiven Zuschauer, also auch körperlich aktiven. Er kann ja trotzdem sitzen, aber er muss körperlich präsent sein, er muss mit dem umgehen können, was die Leute machen. Es gibt kein Repertoire. Wenn du improvisierst, dann ist das heute so und morgen anders und den Mut muss man haben es zuzulassen.“¹²⁵

Die einzigen Zuschauer, die in diesem Rahmen akzeptiert werden, sind also *aktive* Zuschauer. Es geht um einen aktiven, interessierten Menschen, der allein durch seine körperliche und geistige Präsenz auf die Improvisation einwirkt und sie dadurch beeinflusst und verändert. Die Radikalität der Texte von Heiner Müller verstärkt diese Forderung. Fiebach beschrieb dies in seinem Buch „Inseln der Unordnung“: „Text- und Spielstruktur fordern die Produktivität des Publikums heraus. Mit seiner kritischen Phantasie kann es sich Haltungen und Lösungen vorstellen, die anders sind als die dargestellten.“¹²⁶ Nur wenn der Zuschauer auch daran interessiert ist, körperlich und geistig präsent ist, wird ihm diese Art der Theaterarbeit mit den Texten von Heiner Müller zusätzliche Assoziationen, kritisches Denken und eine neue Wahrnehmung eröffnen.

Gemeinsam beschließt man bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ vorerst keine Aufführung anzusetzen, als Erstes geht es darum, eine Gruppe zu bilden und zu etablieren. Zunächst soll ein gemeinsames Gefühl für die Gruppe, ein gemeinsames Verständnis und Vertrauen zueinander aufgebaut werden.

Im Gegensatz dazu aber ist jede Probe eine öffentliche Probe. Jederzeit ist es für Interessierte oder Zuschauer möglich, einer Probe beizuwohnen, zuzuschauen oder sich einfach im Areal der ‚Stadt des Kindes‘ frei zu bewegen, dabei Choreuten zu begegnen, Texte zu hören oder Zeit vergehen zu lassen. Kommt es vor, dass Freunde, Bekannte oder Interessierte einer Probe beiwohnen, verändert sich auch für die Choreuten das Spiel. Es wird also nach Möglichkeiten gesucht, mit dem jeweils präsenten Zuschauer als zusätzlichem Faktor umzugehen.

¹²⁵ Szeiler/Kronenberg (2010), S. 9.

¹²⁶ Fiebach (1990), S. 53.

5.3.2 Akteur und Zuschauer zugleich

Auch die Spieler selbst dienen sich oft gegenseitig als Zuschauer. Sei es, dass einer der Spieler gerade die jeweilige Übung anleitet und so die Improvisation beobachtet, oder dass die Gruppe sogar bewusst in Akteure und Zuschauer geteilt wird. Die Spieler erleben also selbst die Zuschauersituation, können sich darin frei bewegen, Begegnungen zulassen oder verweigern, sie sind in der Position des Rezipienten, des Voyeurs und beeinflussen durch ihre Präsenz und ihr Verhalten das Spiel. Dadurch wird der Akt des Zuschauens an sich ausgestellt und betont. Das Aufheben des Spannungsfeldes von Spieler und Zuschauer und das Verfließen der Grenzen des Spiel-Aktes zum Zuschau-Akt beschrieb Lehmann in seinem Essay „Lehrstück und Möglichkeitsraum“:

„Keiner befindet sich hier in der Funktion des Schauspielers, ohne zugleich auch bewusster Zuschauer zu sein. Das Theaterspielen ist nicht mehr nur einer der Pole des Theaters (neben dem Zuschauen), sondern nimmt seinen Gegenpart in sich auf. Wird aber auf diese Weise der Zuschau-Akt systematisch ins Spiel selbst hineingezogen, so ergibt sich ein veränderter Begriff von Theater: Die Spieler werden sich gegenseitig zu Anschauungsobjekten, spielen die Rollen füreinander, sind Akteure und Zuschauer zugleich und also spielende Zuschauer und zuschauende Spieler.“¹²⁷

5.3.3 zufälliger Zuschauer

Die am Rande der Stadt Wien gelegene ‚Stadt des Kindes‘ grenzt an das Naherholungsgebiet des Lainzer Tiergartens. Sehr oft kommt es vor, dass Spaziergänger oder Wanderer durch die ‚Stadt des Kindes‘ schlendern und von den dortigen Choreuten ob dieser Theaterarbeit überrascht werden. Auch gibt es ein paar ‚Mitbewohner‘ in der ‚Stadt des Kindes‘: einen ehemaligen Bewohner der Erziehungsanstalt, der sich fast täglich hier aufhält, die Töpferin Ulla, als letzte Verbliebene in der ‚Stadt des Kindes‘ und die Cobra, die in diesem Areal von Zeit zu Zeit trainiert und Übungen abhält. Hin- und wieder bleiben einige dieser ‚zufälligen Zuschauer‘ stehen, verweilen und beobachten das Spiel. Für die Choreuten ein Zusatzfaktor, mit dem es sogleich umzugehen gilt.

¹²⁷ Lehmann, Hans-Thies. „Lehrstück und Möglichkeitsraum.“ Primavesi, Patrick/Mahrenholz Simone (Hg.). *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*. Schliengen: Edition Argus 2005. S. 235.

So kommt es auch, dass im Juli 2006 während eines gemeinsamen Lesens der Probenprotokolle, sich plötzlich die Cobra unter die Choreuten mischt und eine imaginäre Geiselfreiung übt. Ein absurdes Bild entsteht, als sich acht Spieler um einen Tisch versammelt stundenlang die Protokolle laut vorlesen und sich zeitgleich ca. 10 Personen der Cobra in Schutzanzügen und Gewehren von draußen anpirschen, an der Wand entlang zur Terrasse vordringen um draußen mit dem gespielten Geiselnahmer Kontakt aufzunehmen. Begleitet wird die Cobra während der gesamten Übung von den Stimmen der Choreuten, die aus den Protokollen wieder andere Probensituationen wiedergeben. Rücksichtslos treffen hier zwei Wirklichkeiten aufeinander, nehmen keinen direkten Kontakt zueinander auf und behaupten ihre jeweilige Situation. Die Cobra übt mit scharfer Munition eine hypothetische Geiselnahme, die Männer spielen also Theater, während die Gruppe von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ auch im Spiel nur die echte Realität zulässt, nichts vortäuscht und darüber hinaus durch das Hören der Protokolle der anderen Spieler deren ungefilterten Emotionen, Haltungen und Schwierigkeiten in diesem Projekt reflektieren. Für eine Zeit lang scheint unklar, wer hier Zuschauer und wer Akteur ist, beide Gruppen halten an ihrem Spiel fest und nehmen zugleich an dem der anderen teil und nehmen es wahr.

5.3.4 keine Aufführungen, Überlegungen von Aufführungsmöglichkeiten

Hat man eine gewisse Zeit lang geprobt und probiert, soll es jederzeit möglich sein eine Aufführung anzusetzen – diese wird aber nie ein Endprodukt oder eine Präsentation des erarbeiteten Repertoires darstellen, sondern immer nur einen Auszug, einen Arbeitsstand. Es wird immer mit den tatsächlich vorhandenen Faktoren gespielt und improvisiert, somit kann keine Aufführung einer anderen gleichen. Hat man also erst mal eine Gruppe etabliert und genügend Material gesammelt, gäbe es unzählige Möglichkeiten, an die Öffentlichkeit zu treten und eine Aufführung anzusetzen. Immer wird dabei bedacht, dass man einen Gegenentwurf zu den anderen ‚üblichen‘ Theaterarbeiten setzen will. Die gewohnten Strukturen sollen also auch für die Zuseher gebrochen werden, man will den Zuschauer mit etwas Neuem, Anderem konfrontieren und so eine neue Wahrnehmung, eine neue Kommunikation schaffen.

Josef Szeiler sieht die Qualität einer Aufführung auch gerade darin, wenn die Zahl der Spieler die Zahl der Zuschauer übersteigt, wie er in einem Interview mit Katrin Deufert darstellt:

„Im Hinblick auf den Zuschauer denke ich ganz gegen die Vorstellung im konventionellen Theaterbetrieb, dass es Anlagen gibt, wo es auf keinen Fall mehr Zuschauer als Spieler geben sollte. Bei Anlagen, die über lange Zeit ohne Unterbrechung laufen, kann viel passieren, wenn nur ein Zuschauer da ist oder vielleicht drei.“¹²⁸

Ein provokanter Moment würde gesetzt, wenn eine Aufführung nur einen oder vielleicht drei Zuschauer zulässt, ebenso wenn sie nur ein paar wenige Minuten dauern würde. Aber gerade danach wird bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ gesucht. Es wird erforscht, wie man gegen die gewohnte Auffassung von Theater arbeiten kann, wie man irritieren kann und dadurch neue Denk- und Wahrnehmungsweisen für alle eröffnen kann.

Zur Ausnahme wurde der 27.10.2006, als Univ.-Prof. Dr. Monika Meister mit über 130 Studenten der Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien im Rahmen eines Seminars über europäische Theatermanifeste den Proben einen Besuch abstattete.

Die Choreuten waren sich schnell einig, für die Studenten keine ‚Aufführung‘ oder Performance anzusetzen, sondern *mit* ihnen die Probe zu gestalten. Man legte folgende Einteilung fest: Zuerst wurden die Studenten in Gruppen eingeteilt, die jeweils von einem Choreuten geleitet wurden. Hierfür wurden zwischen zwei Zäunen die Studenten auf der einen Seite platziert, die Choreuten auf der gegenüberliegenden, das Sprechen unter den Studenten wurde verboten und, gleich einer Wahl für eine Sportmannschaft, stellte ein Spieler nach dem anderen sein Team zusammen. Das Gedränge der Studenten und Spieler, die hohe Personenanzahl und die Art und Weise des Auswahlverfahrens erzeugten sogleich negative Assoziationen. Trotz sichtlichem Unmut mancher Studenten, wagte es allerdings niemand, das System zu verlassen.

Anschließend bestimmte eine Zeiteinteilung den Verlauf der Probe: in den ersten 33 Minuten sollten die jeweiligen Studentengruppen mit ihrem Spieler am ‚gemeinsamen Gehen‘ (wie schon im Kapitel 3.1 beschrieben) üben, in den nächsten 33 Minuten wurden Texte von Heiner Müller gelesen und in den letzten 33 Minuten konnte jeder Choreut selbst entscheiden, was er mit seiner Studentengruppe macht. Für die Choreuten war es ein Versuch einer Gruppe von über 130 Personen dieses Theaterprojekt erfahrbar zu machen und mit ihnen zu improvisieren, sie zu irritieren und herauszufordern. Unter den Studenten löste der Besuch in der ‚Stadt des Kindes‘,

¹²⁸ Deufert/Szeiler (2000).

vor allem durch den provokanten Moment des Auswahlverfahrens teils heftige Diskussionen aus.

5.4 Befreiung, Freiheit

„Jenseits des Todes – hm3‘ sucht nach einer anderen, vielleicht echten Definition von Freiheit im Theater und strebt nach einem Theater, einem Spiel und vielleicht auch nach einer Gesellschaft, die frei von jeglichen Grenzen und Zwängen ist.

5.4.1 Befreiung von Zwängen

Heiner Müller artikuliert in einem Arbeitsgespräch im Oktober 1995 mit Ute Scharfenberg die Notwendigkeit der Befreiung von Zwängen am Theater:

„Und das Schlimmste am Theater ist der Zwang, der natürlich ein ökonomischer Zwang ist [...] Das hält kein Mensch aus ohne Verlust an Kreativität und Innovationsmöglichkeiten. Das wird einfach irgendwann Routine, das heißt, jeder macht, was er kann. Interessant ist Theater nur, wenn man macht, was man nicht kann. Nur daraus entsteht was Neues.“¹²⁹

Um etwas Neues am Theater also überhaupt zu ermöglichen, müssen sich die Kunstschaffenden zuallererst von diesen ökonomischen und gesellschaftlichen Zwängen befreien und sich aus der Abhängigkeit lösen. Erst dann kann man sich auf die Suche nach etwas bis dato Unbekanntem wagen. Es gilt also zu lernen, mit Zwängen anders, produktiv umzugehen, Zwänge, Pflichten, Behinderungen als Faktoren zu begreifen, die es zu überwinden gilt. Heiner Müller fordert auf, diesen Schritt ins Dunkle, Unbekannte zu wagen:

„Also, man braucht solche Zwänge. Man braucht ständig Zwänge, die einen dazu bringen, ins Unbekannte zu gehen, ins Dunkle zu gehen, ohne Taschenlampe. Und das ist im Theater noch möglich, das ist in den technischen Medien schon gar nicht mehr möglich, weil, da hängt soviel Geld dran und soviel Apparatur, da kann nichts Innovatives mehr entstehen. Aber, weil Theater im

¹²⁹ Müller, Heiner./Scharfenberg, Ute. „THEATER IST KRISE: Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995.“ In: Hörnigk (1996), S. 141.

wesentlichen doch auf Umgang mit Menschen beruht, geht das noch. Denn das Unbekannteste überhaupt ist der Mensch.“¹³⁰

Auch wenn man sich im gesellschaftlichen Leben eine derartige Befreiung der Zwänge wirtschaftlich gar nicht leisten kann, auch wenn eine vollkommene Befreiung von Zwängen vielleicht gar nicht möglich ist, oder auf die Gefahr hin, dass auch der Gang ins Dunkle erfolglos bleibt, wird bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ genau danach gesucht und gestrebt. Denn nur wenn man unabhängig und frei ist, ist man offen und bereit, neue Möglichkeiten und Wege zu entdecken. Auch Josef Szeiler stellt sich die Frage, ob es möglich ist sich von den gesellschaftlichen Zwängen zu lösen: „aber die gesellschaftlichen zwänge der menschen lassen sich leider nicht durch den beginn einer theaterarbeit abschaffen. die frage ist, auch was mich selbst angeht, bei jedem neuen versuch dieselbe, nämlich: wie kann ich lernen, mit zwängen umzugehen?“¹³¹

Da diese Form vom Theater, wie sie bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ gesucht wird, stark in das gesellschaftliche Verhalten, in das Leben der Choreuten eingreift, müssen und sollen die eigenen, oder die aus dem gesellschaftlichen Umfeld stammenden Zwänge, den Choreuten zuerst bewusst gemacht werden. Es geht also vielmehr darum, dass jeder einzelne sich mit seinen Zwängen konfrontiert und daraufhin versucht, produktiv und kreativ damit umzugehen, um sie dann im besten Falle zu überwinden.

5.4.2 Freiheit, Öffnung

Alle Improvisationen bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘, die im Laufe der Zeit geprobt und gespielt wurden, waren geprägt von einem unendlichen Freiraum. Dieser Freiraum resultiert aus der Überzeugung, dass Theater mehr ist, als amüsante Abendunterhaltung und niemals geplant werden kann oder soll. Alles soll möglich sein: „theater ist keine tätigkeit, die man berechnen kann, je mehr es kalkuliert, desto wirkungsloser wird es. spielen ist ein verantwortungsloser akt. kommerzialisiertes spiel ist kein spiel mehr, sondern goldener ernst.“¹³² Theater muss frei und offen sein, Theater muss etwas wagen, das Unmögliche versuchen, sonst ist es ohne Bedeutung. Jede Kunst, will sie etwas bewirken und nicht nur gefallen, muss frei und unabhängig

¹³⁰ Müller, Heiner/Scharfenberg, Ute. „THEATER IST KRISE: Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995.“ In: Hörnigk (1996), S. 141f.

¹³¹ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „wozu theater? gesräch mit josef szeiler am 6.2.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 70.

sein. Ein Theater ohne Grenzen, als einen Ort der Freiheit beschreiben Pronegg und Szeiler so:

„pronegg: in diesem kurzen zeitraum des improvisierens, des spielens, da ist alles erlaubt...
 szeiler: ...das hat etwas befreiendes, ein ritueller moment...
 pronegg: ...alle gesetze und bindungen werden transformiert und aufgehoben. und dann findest du dich in einem reservat wieder: du spielst, weil du zumindest in dieser stunde...
 szeiler: ...dinge, die dir sonst nicht erlaubt sind,...
 pronegg: ...endlich machen darfst.
 szeiler: in diesem sinne könnte das theater zumindest kurzfristig ein ort der freiheit sein.“¹³³

„Jenseits des Todes – hm3’ ist für die Choreuten ein Freiraum, in dem prinzipiell zuerst einmal alles möglich ist. Es wird geprobt und geforscht, egal ob richtig oder falsch, gut oder schlecht.

Dieser Autonomie und diesen Möglichkeiten, unser Tun frei und unabhängig bestimmen zu können, begegnen wir in unseren gewohnten gesellschaftlichen Strukturen nirgendwo sonst. In diesem Versuch wird man nicht fremd bestimmt, man bestimmt sich selber, es gibt keine Zwänge, Pflichten oder Normen. Man ist frei zu entscheiden:

„du probierst, wann immer du willst, und du kannst alles jederzeit ändern – das ist ein unglaublicher freiraum. wir probieren zehn stunden, oder zwei minuten. es gibt keinerlei zwang, ausser den, den du dir selbst machst. und damit umzugehen ist auch eines der hauptprobleme, denn das muss jeder für sich klären. [...] eine solche arbeitsweise produziert ein anderes bewusstsein von deiner sozialen situation. insofern hat dieser mikrokosmos etwas tendenziell revolutionäres, weil du automatisch in konflikt mit dem bestehenden kommst.“¹³⁴

Es ist eine große Freiheit, sein Tun selbst bestimmen zu können und ebenso eine Freiheit, dadurch das Theater, und vielleicht auch das Leben und die Gesellschaft, neu zu entdecken, neu zu erfinden und zu erforschen – ein radikaler, revolutionärer Akt.

Seinen Drang nach Freiheit am Theater beschreibt Josef Szeiler: „ich hasse erklärung und wiedererkennung am theater. das theater sollte ein ort sein, der versucht,

¹³² THAETERON. „ein diskussionsbeitrag.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 139.

¹³³ Pronegg, Andreas/Szeiler, Josef. „wozu theater? gespräch mit josef szeiler am 6.2.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 74.

¹³⁴ Szeiler Josef. „geschichten aus dem wiener urwald.“ In: Pronegg (2008), S. 81.

gegenwelten zu entwickeln, einen freiraum zu schaffen, um mit phantasie anders und kreativ umzugehen.“¹³⁵ Erst wenn dieser Freiraum gegeben ist und die Möglichkeit besteht alles tun zu können, kann man anders denken, neu ansetzen und etwas Neues entwickeln.

Dies umfasst auch die Freiheit, proben und spielen zu können, ohne ein Endprodukt abliefern zu müssen. Es gibt keinen Stichtag, keinen Aufführungstermin, an dem das erarbeitete Material vorgeführt wird. Man trifft sich in der ‚Stadt des Kindes‘, weil man auf der Suche ist nach ‚Jenseits des Todes – hm3‘, weil jeder einzelne ein Interesse an dieser Suche hat. Es ist diese Suche nach dem Unbekannten, das Ergebnis ist noch nicht absehbar und niemand kann vorher wissen oder definieren, wo die Reise hinführt – und das gilt es als Qualität zu begreifen.

Wie schwierig (um nicht zu sagen unmöglich) es ist, sich von den gewohnten Zwängen zu lösen und im Tun und Handeln vollkommen frei zu sein, wird den Choreuten schnell klar. Man ist geprägt durch Gesellschaft und Umfeld, man hat sich Verhaltensmuster angeeignet, zum Schutz und zur Sicherheit der eigenen Person. Diese Art von Theater überschreitet jedoch die Grenzen des Sicherem, will diese Grenzen erweitern und neue, ungeahnte Freiheiten des Denkens und Handelns erlauben. Vielleicht ist diese Vorstellung von Freiheit eine Utopie, trotzdem suchen die Choreuten danach. Sie scheitern oft, sehen sich zurückgeworfen auf alte Muster, aber manchmal gelingt es, einen neuen Moment von Freiheit zu greifen, den man vorher noch nicht kannte oder erlebt hatte.

5.5 Luxus, Verschwendung

Das Theater wird hier begriffen als Luxusgut, als Ort der Verschwendung. Es ist ein Möglichkeitsort für eine Öffnung und Erweiterung der Ressourcen Zeit, Text, Raum, Körper, Wissen, Kommunikation etc., hier kann man alles auskosten und diese Faktoren genießen, verbrauchen, ausreizen und verschwenden. Und genau dieser Reichtum muss bewahrt und verteidigt werden, man darf das Theater nicht einschränken, sonst wird es wirkungslos. Auch Heiner Müller plädierte für ein Theater der Verschwendung:

¹³⁵ Szeiler, Josef. „in den nächsten stunden seh ich dem tod zu: gespräch mit josef szeiler am 5.8.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 129.

„Aber interessant finde ich den Punkt der Verschwendung; und Theater ist Verschwendung. Theater rechnet sich nicht. Wenn es gezwungen wird, sich zu rechnen, dann muß es unter sein Niveau gehen und muß sich an einem niedrigsten Niveau, niedrigsten Publikumsstand orientieren. Und dann kommt es an einen Punkt, wo das Fernsehen einfach besser greift und funktioniert – oder das Kino. Wenn Theater nicht Verschwendung und Luxus bleiben kann, dann kann es nicht funktionieren. Aber diese Zivilisation, in der wir leben, ist orientiert auf Ökonomie und eben nicht auf Luxus und Verschwendung. Luxus ist eher etwas Heimliches. Es leben sehr viele im Luxus und andere im absoluten Gegenteil. Aber der Luxus wird eher versteckt. Den zeigt man nicht.“¹³⁶

Es gilt diesen Luxus am Theater wahrzunehmen, zu nutzen und zu erhalten, frei zu bleiben von gesellschaftlichen Zwängen, offen zu sein für neue Möglichkeiten und Ideen. Im Theater muss alles ausprobiert werden und aus dem Vollen geschöpft werden dürfen. Gerade die Anlage der ‚Stadt des Kindes‘ bietet der Gruppe einen enormen Luxus, was die Größe des Raumes anbelangt. Wo sonst haben acht Menschen die Möglichkeit täglich an einem Theaterprojekt auf einer Fläche von über 50.000 m² zu proben? Und diese Ressourcen wollen ausgeschöpft werden: die 33 Antikentexte von Heiner Müller erprobt, die Körper gefordert, der Ort erkundet und die Zeit verbraucht werden. ‚Jenseits des Todes – hm3‘ ist ein Ort, an dem Zeit verschwendet werden kann, kreativ verschwendet: man probt, spielt, nimmt sich Zeit dafür und erst dadurch kann etwas entstehen. Man gönnt sich den Luxus, mit Zeit freigiebig umzugehen. Im Gegensatz zu unserer Gesellschaft, in der Zeit meist der bestimmende, drängende Faktor ist, kann hier die Zeit bewusst genossen und verbraucht werden, es gibt keinen Zeitdruck – bis auf den, den man sich selber macht. Zur Schnelligkeit der Gesellschaft und der rasanten Entwicklung der Medien, insbesondere des Computers und deren Einsatz in der Kunst, äußert sich Szeiler:

„mich interessiert diese entwicklung auch, aber nicht am theater. denn das ist ein ort, wo du deinen blick und deine stimme schärfen und in ruhe ausprobieren kannst, um all das zu irritieren, was du an herkömmlicher kommunikation vorfindest. das theater könnte ein ort der zeitverschwendung sein, zu dem du hingehst und sagst: in den nächsten stunden seh ich dem tod zu. und das habe ich sonst nirgendwo.“¹³⁷

¹³⁶ Müller, Heiner/Scharfenberg, Ute. „THEATER IST KRISE: Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995.“ In: Hörnigk (1996), S. 136f.

¹³⁷ Szeiler, Josef. „in den nächsten stunden seh ich dem tod zu: gespräch mit josef szeiler am 5.8.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 130.

Der Faktor Zeit wird hier also gesprengt. Was im Kapitalismus das wichtigste Gut zu sein scheint, wird hier bewusst verschwendet, genossen, ausgekostet. Es gibt keinen Zeitdruck, keine Deadline, keinen Termin. Hier steht die Zeit still, es gibt Zeit im Überfluss, der Moment der Zeitverschwendung wird erkannt und als Qualität begriffen.

5.6 Schweigen, Stille, Leere, Nichtstun

5.6.1 Schweigen, Stille

Heiner Müller rief das Argument für das Schweigen und die Stille im Theater in Erinnerung:

„Das Schweigen ist ja eigentlich immer der Grund des Theaters gewesen. Ohne das Schweigen fällt auch die Rede gar nicht auf. Ohne das Schweigen hört man keinen Text. Wenn man das Schweigen nicht hören kann, hört man auch keinen Text.“¹³⁸

Auch das Schweigen wird als eigenständiges Element erfasst. Diese Momente des Schweigens, der Stille wurden bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ bewusst erprobt und gesetzt. Teils wurden in Improvisationen diese Momente zugelassen, teils wurde aber auch von Szeiler und Pronegg diese Stille gesetzt um die Choreuten zu irritieren oder zu provozieren. Der Umgang damit war vorerst für einige ungewohnt, scheinbar sinnlos und nur schwer auszuhalten. Diese bewusste Setzung des Schweigens und der Stille erzeugte sogleich Emotionen, löste Reaktionen des Unbehagens aus. Wenn das Schweigen allerdings zugelassen wird, als produktiver Moment erlaubt wird, kann aus diesen Lücken etwas aufkeimen. Lehmann beschrieb die Wirkung der Lücke bereits am Beispiel der ‚Maßnahme‘ in seinem Essay ‚Lehrstück und Möglichkeitsraum‘:

„In und zwischen den Behauptungen entsteht wieder und wieder in Lücke, Differenz, Abweichung und Unstimmigkeit ein anderer Sinn, wird eine Bremse eingezeichnet, wodurch das offenkundig Gesagte widerlegt, stumm bezweifelt, in Schwebe gebracht wird.“¹³⁹

¹³⁸ Müller, Heiner/Scharfenberg, Ute. „THEATER IST KRISE: Arbeitsgespräch vom 16. Oktober 1995.“ In: Hörnigk (1996), S. 139.

¹³⁹ Lehmann, Hans-Thies. „Lehrstück und Möglichkeitsraum.“ In: Primavesi/Mahrenholz (2005), S. 239.

Bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ werden mehr Fragen aufgeworfen, als Antworten geliefert. Durch diese Lücken können Assoziationen freigesetzt oder das Gesagte in Frage gestellt werden. Es wird mit der Lücke, der Leere gespielt, das Schweigen wird als Qualität betrachtet. Hier wird das Schweigen zugelassen, der Stille ein Platz eingeräumt.

5.6.2 Leere, Nichtstun

Sehr oft wird der Raum der Stille, des Nichtstuns in dieser Theaterarbeit aber auch als ‚Leere‘ bezeichnet. Man versucht mit dieser Leere künstlerisch umzugehen. Innerhalb dieser Arbeit unterliegt man keinen Zwängen - außer seinen eigenen, denen, die man nicht ablegen kann oder will - und es wird gemeinsam entschieden, was, wie oder wie lange man an etwas probieren möchte. Jeder Spieler entscheidet selber wie er sich (unter den jeweiligen Spielregeln) in den Improvisationen verhält. Und manchmal passiert auch gar nichts. Und genau dann wird es meistens spannend. Denn diese ‚Leere‘ gilt es zuallererst zuzulassen und produktiv zu nutzen, so Szeiler: „die grösste angst haben die menschen vor einer leere, oder dass man vor dem sogenannten nichts steht. das ist der alptraum. [...] aber in der kunst ist ein wesentlicher moment, die leere zuzulassen. das passiert aber meistens unfreiwillig.“¹⁴⁰ Entsteht im Theater, in der Improvisation diese Leere, folgt daraus bei den Choreuten meist Unbehagen und Unsicherheit. Es ist aber gerade diese Angst der Menschen vor dem Nichts und dem Nichtstun, die diesen Moment für Szeiler interessant machen:

„mich interessiert am theater nicht die aufführung oder das herstellen von kustprodukten. die grössten krisen entstehen, wenn menschen nichts machen. die wenigsten ertragen stille am theater – ein grundmoment dieses mediums. beim nichtarbeiten und in der stille wirst du auf dich geworfen, und das ist unser furchtzentrum schlechthin. vielleicht ist das kein produktiver moment, [...] aber im theater halte ich das für einen wesentlichen aspekt, mit dem viel zu wenig gearbeitet wird.“¹⁴¹

Und genau diese Stille soll hier wiederum als ein künstlerischer Moment aufgefasst werden. In dieser Leere ist man auf sich gestellt, mit sich selbst konfrontiert. Es ist nichts da, was ablenkt, was einen zerstreut oder etwas vorspielt. Die Emotionen,

¹⁴⁰ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „man lernt nicht gern freiwillig: gespräch mit josef szeiler vom 3.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 214.

Neurosen oder Gedanken, die dabei entstehen sind echt. Selten wird man im Theater derart auf sich zurückgeworfen und erlebt echtes Empfinden.

Josef Szeiler äußert sich über seine Arbeit am Schlachthof in einem Gespräch mit Katrin Deufert über das ‚Nicht(s)-Tun‘ im Theater: „Viele würden sagen, daß ich nichts oder wenig getan habe. Sie haben probiert und ich habe zugeschaut und bin wieder gegangen.“¹⁴² Oft schlägt auch der Gruppe von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ der Vorwurf des ‚Nichtarbeitens‘ entgegen, der Unterschied ist jedoch der, dass dieses ‚Nichts-Tun‘ bewusst gesetzt wird, während das Spiel weiterläuft. Wie schon in früheren Theaterprojekten von Josef Szeiler wird das ‚Nichts-Tun‘ auch hier als Qualität begriffen. Es entsteht eine andere Kommunikation, eine andere Bedeutung, wenn Worte, Sprache oder Bewegungen reduziert werden oder man gänzlich darauf verzichtet.

5.7 Rhythmik, Musikalität

Jeder Text hat seinen eigenen geschriebenen Rhythmus. Bei der theatralischen Umsetzung werden akustische und optische Rhythmen hinzugefügt und das Stück damit ins Leben gerufen. Lehmann beschreibt in seinem Essay „Lehrstück und Möglichkeitsraum“ den Wert des Rhythmus:

„Der Rhythmus schafft, modifiziert, nuanciert den Sinn und jede einzelne Bedeutung. Für das Theater gilt: Inszenierung eines Textes insgesamt ist wesentlich Rhythmisierung. [...] Rhythmus ist in diesem Sinne auch im Theater, in der Praxis der Inszenierung die organisierte Gesamtheit der Marken und Markierungen, durch welche die linguistischen, paralinguistischen, gestischen Signifikanten einen spezifischen ‚Sinn‘ allererst hervorbringen.“¹⁴³

Durch Rhythmisierung der Gegebenheiten Text, Körper, Raum, Zeit, Klang, Gesten, Sprache, Stimme usw. werden die Materialien angereichert und erlangen so eine andere Bedeutung. Die jeweilige Kombination dieser Faktoren ergibt ein neues gemeinsames Ganzes und verleiht so dieser Einheit einen eigenen Sinn.

¹⁴¹ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „wozu theater? gesräch mit josef szeiler am 6.2.2005.“ In: Pronegg (2008), S. 71.

¹⁴² Deufert/Szeiler (2000).

Der Rhythmus rahmt die einzelnen Materialien, verleiht ihnen dadurch eine Ordnung und strukturiert sie. Durch das Sprechen gliedert der Text die Zeit, teilt diese in Einheiten ein, staffelt sie. Der Rhythmus strukturiert das Spiel, die Zeit. Das Zeitvergehen, wird sichtbar, hörbar und erfahrbar. Mirko Winkel, ein Choreut von ‚Jenseits des Todes – hm3‘, schrieb darüber in der Zeitschrift 3t:

„hinzu kommt jedoch auch ein rhythmus, produziert durch satzlänge oder versmaß. der atem wird angepasst. dass akustische rhythmik musikalität produziert, liegt auch an ihrer eigenschaft zeit zu strukturieren: ein phänomen als solches wird nur greifbar wenn es einen rahmen besitzt, eine konzentration der aufmerksamkeit. rhythmus ist somit ein rahmen in der zeit. es entsteht kein bild sondern ein prozess, der als solcher begriffen wird.“¹⁴⁴

Immer wieder ist in den Improvisationen bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ eine Rhythmisierung zu erkennen. Mal ist sie von außen, den Improvisationsregeln auferlegt, wie eine zeitliche Einteilung der Übungen in 33 Minuten / 3 Minuten / 33 Minuten, mal entsteht ein Rhythmus während einer Improvisation durch Bewegung, Sprache, Gesten oder Wiederholungen. Ein vom Versmaß vorgegebener Rhythmus wird sprachlich umzusetzen versucht, verselbstständigt sich, wird zu einer Melodie und Musik. Mehrere Stimmen bilden einen gemeinsamen Takt, einen Gesamtrhythmus, oder es bleiben die einzelnen Stimmen als eigene Faktoren bestehen, brechen und irritieren die anderen. Man sucht also nicht nur nach einer Rhythmisierung, sondern auch nach einer bewussten Störung, Irritation oder Verfremdung. Wie schon im Kapitel 4.1.3 erwähnt, bieten Stimme und Sprache große Möglichkeiten zur Rhythmisierung. So äußert sich Lehmann:

„Die Wirklichkeit der Stimme wird selbst zum Thema. Sie wird arrangiert und rhythmisiert nach formal-musikalischen oder architektonischen Mustern; durch Repetition, elektronische Verzerrung, Überlagerung bis zur Unverständlichkeit, exponierte Stimme als Geräusch, Schrei usw.; durch Mischung erschöpft, von den Figuren getrennt als körperlose und *deplazierte Stimmen*.“¹⁴⁵

¹⁴³ Lehmann, Hans-Thies. „Lehrstück und Möglichkeitsraum.“ In: Primavesi/Mahrenholz (2005), S. 229.

¹⁴⁴ Winkel, Mirko. „Jenseits des Todes HM3.“ 3t: *Journal for Performance Theory and Practice Bergen*. Nr. 24 – SKRIFT (2006). S. 12.

¹⁴⁵ Lehmann (2005), S. 276.

Die unterschiedliche Kombination und Zusammensetzung der Faktoren ergeben also immer neue Rhythmisierungen. Die vom Körper getrennte Stimme wirkt unpassend, fremdartig, die Körper bilden einen Rhythmus zum Raum, zur Architektur, der Text zur Bewegung, Wiederholungen und Verfremdungen gliedern den Ablauf. Die Materialien erhalten dadurch eine eigenartige, neue und ungewohnte Wirkung, durch diese Strukturierung nehmen sie eine eigentümliche Musikalität an. Aber auch hier wird das Mittel Rhythmus wieder als solches erkannt und ausgestellt. So erläutert Lehmann in ‚Lehrstück und Möglichkeitsraum‘:

„Die Rhythmisierung, und also die Inszenierung, insofern sie wesentlich aus Rhythmisierung besteht, *erzeugt* Sinn. Mehr noch: Sie erzeugt eine Pluralität von Sinn, denn indem Rhythmus ein Bedeutungsfeld skandiert, (re)strukturiert, ordnet und hierarchisiert, legt er wohl einerseits Bedeutungen fest. Untrennbar davon aber eröffnet er im gleichen Zug die Rhythmizität selbst als eigens ausgezeichnete Dimension des theatralen Gebildes/Vorgangs. [...] So lässt Rhythmus/Inszenierung Lesen und Wahrnehmen in eine Dimension übergehen, in der Wahrnehmen ein Anderes-Wahrnehmen und Anders-Wahrnehmen wird.“¹⁴⁶

Durch Rhythmisierung wird also nicht nur *ein* zusätzlicher Sinn erzeugt, sondern mehrere, nebeneinander stehende Bedeutungen werden eröffnet. Durch das Erkennen vom Rhythmus an sich wird eine neue Ebene geschaffen, anhand derer Rhythmus wiederum als Zeichen seiner selbst erfahren werden kann, als ästhetisches Mittel erkannt und als solches wahrgenommen wird. Auch hier bringt das Zeichen Rhythmus eine neue Wahrnehmung hervor, schafft eine neue Perspektive, einen neuen Blick für das Geschehen, eine andere Möglichkeit einer Auffassung.

Es ist augenscheinlich, dass alle der bisher erwähnten Faktoren und die Art und Weise ihrer Verwendung dieselbe Motivation zu haben scheinen: eine andere Wahrnehmung zu erschaffen und darin Freiheiten zu gewähren, Gegenentwürfe zu entwickeln, Grenzen auszuloten und Lücken zuzulassen um Möglichkeiten für die Entdeckung von etwas Anderem, noch Unbekanntem und Ungreifbarem offen zu halten.

5.7.1 Arbeitsrhythmus, Lebensrhythmus

Diese Form der Theaterarbeit greift stark in die bestehenden Strukturen ein und somit in das Leben der Spieler, ihren Lebensrhythmus, ihre Verhaltensweisen und

Ordnungen. Josef Szeiler berichtet Katrin Deufert über seine Arbeitsweise mit dem ‚theatercombinat‘ an ‚MassakerMykene‘ am Schlachthof in Wien:

„Das ist eine Frage des Rhythmus. Solche Arbeiten greifen ja ins Leben ein, in deinen Lebensrhythmus, sie bestätigen nicht die gewohnten Rhythmen der Gesellschaft, die aus Arbeiten am Tag und Regeneration oder Reproduktion (oder wie immer man das nennt) in der Nacht bestehen. In unserer Arbeit sind die Übergänge fließender, da wir Tag und Nacht arbeiten, mal nur eine Stunde, mal 15 Stunden. Dadurch entstehen ganz andere Dinge in Bezug auf das Nichts-Tun und auch auf das Nicht-Tun.“¹⁴⁷

Bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ gibt es keine Richtlinien dafür, wie lange man probt, man probt, so lange man will, mal länger, mal kürzer, mal tagsüber, mal nachts, an Wochenenden oder Wochentagen. Niemand, außer die Gruppe selbst, bestimmt wann man sich wie lange trifft und miteinander improvisiert, Texte liest, trainiert und übt. Diese Freiheit ist eine unbeschreibliche Qualität in der Selbstbestimmung.

Es ist eine Art von Theater, die in das normale Leben eingreift, den normalen Tagesablauf verändert, den gewohnten Rhythmus bricht. Die Grenzen verwischen, Leben und Arbeit, privat und öffentlich, Freizeit und Beruf vermischen sich, somit wird der gewohnte Rhythmus gestört und muss neu arrangiert werden. Gängige Tages- und Arbeitsrhythmen werden gebrochen und neu, anders zusammengesetzt, Ungewohntes wird zugelassen.

Diese Arbeit fordert von seinen Teilnehmern mehr, als gewöhnliche Theaterprojekte. Was in der Theorie als Qualität gesehen und erstrebt wird, erfordert in der Praxis von den Choreuten viel und es wird immer schwieriger, das Leben außerhalb der Proben zu organisieren, aufrecht zu erhalten und zu behaupten.

¹⁴⁶ Lehmann, Hans-Thies. „Lehrstück und Möglichkeitsraum.“ In: Primavesi/Mahrenholz (2005), S. 229f.

¹⁴⁷ Deufert/Szeiler (2000).

6 Schwierigkeiten und Scheitern

Trotz aller idealistischer Vorstellungen von Theater, bringt die Umsetzung von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ unüberwindbare Schwierigkeiten mit sich, was das Projekt in vielerlei Hinsicht zum Scheitern verurteilte.

Wenngleich der Leitsatz der Gruppe sich an Heiner Müllers Zitat: „Die erste Erscheinung des Neuen ist der Schrecken“¹⁴⁸ orientierte, blieb das besagte Neue oft unerreicht, der Schrecken für viele zu groß, um ihn produktiv zu nutzen. Die Arbeit war geprägt von zermürenden Diskussionen, Krisen, Verlust von Choreuten, Orientierungsverlust und Ziellosigkeit.

6.1 Definition Theater

Schon bei der Definition von Theater spalten sich die Meinungen. Der Faktor Zuschauer löst auch intern Diskussionen aus, wirft aber vor allem gegenüber der Öffentlichkeit viele Fragen und Unverständnis auf. Wenn hier ein Theaterversuch gestartet wird, der - zumindest vorerst - auf Publikum verzichtet, bezweifeln viele, dass dieses Projekt den Anspruch an den Terminus Theater erfüllt.

Auch innerhalb der Gruppe ist man sich uneinig. Einige Choreuten sind für eine ‚Aufführung‘, für ein gemeinsames Auftreten nach Außen, sind für eine Stellungnahme und Konfrontation mit einem neuen Gegenüber, einige wiederum sind gegen eine Öffnung, Präsentation oder einer Veröffentlichung nach Außen.

Als Andreas Pronegg nach acht Monaten der gemeinsamen Arbeit den Vorschlag macht, in Zukunft drei dezidiert ausgesuchte Personen zu den Proben einzuladen, stößt er bei manchen Spielern auf Ablehnung. Obwohl es jederzeit möglich ist, Freunde oder Bekannte zu den Proben einzuladen, löst der Gedanke drei bestimmte Personen (darunter Hans-Thies Lehmann) einzuladen bei manchen Spielern Widerstände aus. Eine Veröffentlichung anzusetzen, etwas ‚vorzuführen‘ ist für

¹⁴⁸ Müller, Heiner. „Mauser.“ Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller: Werke 4: Die Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 259.

manche Choreuten nicht Interesse oder Gegenstand dieser Theaterarbeit, auch eine Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit scheint nicht von Bedeutung. Pronegg aber beschreibt seine Prioritäten und Begehren in dieser Arbeit:

„es geht um einen anderen blick auf uns, unseren speziellen arbeitszusammenhang, auf unser material. es geht mir mehr um uns, als um die zuschauer. die frage ist, ob man für sich selber ein interesse verspürt, unser material nochmals anders zu begreifen, eine andere sicht darauf zu gewinnen, oder nicht.“¹⁴⁹

Diese ‚andere Sicht‘ des Zuschauers ist für einige ohne Relevanz, ebenso ein Kontakt nach Außen, oder einfach nur ein Austausch mit einem Gegenüber. Die Vorstellung einer ‚Aufführung‘ löst bei manchen sogleich einen negativen Beigeschmack aus und wird als Verrat an den eigentlichen Idealen gesehen. Man bleibt sich uneinig ob einer Bereicherung des Spiels durch eventuelle geladene Zuseher oder nicht. Zwar übt und probt man in den Improvisationen den konkreten Umgang mit dem vorhandenen Material und vor allem den Menschen, zwar spricht man in der Theorie von zu behauptenden Setzungen, Wünschen die Wirklichkeit und die Gesellschaft zu verändern, in der Praxis kann sich die Gruppe jedoch nicht dazu entschließen, sich mit diesen Faktoren zu konfrontieren und sich gegenüber einer Öffentlichkeit zu behaupten. Ob manche sich gegen eine Veröffentlichung äußern, weil sie Angst vor Konfrontation haben, oder ob sie dieses Projekt grundsätzlich als einen privaten Versuch sehen, der die Öffentlichkeit, ein Gegenüber ausschließt, bleibt unausgesprochen. Viele Diskussionen und Überlegungen in Betracht auf den Zuschauer oder eine Aufführung bleiben vorerst nur Theorie.

Aber selbst Hans-Thies Lehmann, der auch anhand der Theaterversuche von Josef Szeiler das postdramatische Theater beschrieb, definierte Theater als „eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und *gemeinsam verbrauchte Lebenszeit* in der gemeinsam geatmeten Luft jenes *Raums*, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen.“¹⁵⁰ In Lehmanns Definition finden sich also sowohl der Raum und die Zeit, als auch der Spieler und der Zuschauer wieder. Das bewusste Wahrnehmen, die Rezeption ist ein wesentlicher Faktor des Theaterspielens, welcher nicht nur von den Spielern, den Choreuten eingenommen werden kann, sondern ein

¹⁴⁹ Pronegg, Andreas. „a.p. 9.8.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 263.

¹⁵⁰ Lehmann (2005), S. 12.

Außen, einen Zuschauer, ein Publikum benötigt um Anspruch an den Begriff Theater zu erheben.

Wie schon im Kapitel 5.3.1 erwähnt äußert sich Szeiler hingegen, dass er auch ohne Publikum auskomme. Ihm gehe es um die Öffnung von Räumen, den Umgang mit dem Text und den Menschen, die sich daran probieren. Sein Theater definiert sich nicht an einem Außen, sondern an dem, was während der Proben entsteht. Hier verweist er auf den Lehrstückversuch, der ebenfalls keine Zuschauer benötigt.¹⁵¹ Dem Vorwurf, es sei ohne Publikum kein Theater mehr, sondern eher eine Form der Therapie, wirft Szeiler entgegen:

„Jede Form von Theaterprobe ist im besten Fall eine Therapie, wie man sie niemals kriegen kann - bei keinem Therapeuten, bei keinem therapeutischen Versuch. Und im alten griechischen Theater in Epidaurus stand neben dem Theater das so genannte Wellnesscenter. Wir arbeiten mit dem Körper und mit der Psyche und da kann man das nicht trennen. Das ist ein schlechter Vorwurf. Das ist die Angst der Theaterleute.“¹⁵²

Andererseits lehnt er eine Veröffentlichung als ‚Arbeitsprobe‘ auch nicht kategorisch ab, sondern sieht darin ein neues Konfliktpotential und Möglichkeiten einer neuen Kommunikationsform. Diese kann aber auch über andere Wege nach Außen getragen werden, zum Beispiel über eine Veröffentlichung von Büchern mit Aufzeichnungen der Protokolle oder über Erzählungen.¹⁵³

Zwar bleibt die Frage nach dem Zuschauer ein wesentlicher Diskussionspunkt der Gruppe, allerdings ist sie nicht Ursache des Scheiterns. Für ein Auftreten nach Außen benötigt man eine starke, gefestigte Gruppe, dafür sind die Differenzen unter den Spielern zu groß. Sie bleiben in diesem Versuch vielmehr Einzelkünstler, sind sich uneinig, misstrauisch und schaffen es nicht, ein Kollektiv zu bilden.

Eine Überlegung im Nachhinein wäre, ob ein öffentliches Auftreten die Gruppe, das Kollektiv gestärkt hätte, oder das Projekt noch früher zum Scheitern gebracht hätte. Trotz aller Radikalität, die in diesem Projekt behauptet wird, scheint man in der Durchsetzung, in der Ausführung des Versuchs alles andere als radikal, sondern vielmehr am geringsten Widerstand orientiert. Dies rührt aus der Angst, dass weitere

¹⁵¹ Vgl.: Szeiler/Kronenberg (2011), S.17.

¹⁵² Szeiler/Kronenberg (2011), S.17.

¹⁵³ Vgl.: Szeiler/Kronenberg (2011), S.18.

Spieler das Projekt verlassen, die Gruppe zu klein wird und man gezwungen ist nach kurzer Zeit den Versuch wieder zu beenden. Wird dieser Versuch jedoch weitergeführt, sich am kleinsten gemeinsamen Nenner orientierend, führt dies die hehren, utopischen Vorstellungen und Ideale ad absurdum und die Kluft zwischen Theorie und Praxis weitet sich immer mehr aus.

6.2 Bruch

Schon nach kurzer Zeit – nach den ersten drei Probenwochen – kommt es zu einem Bruch innerhalb der Gruppe und acht Spieler verlassen die Arbeit. Zu große Unterschiede in den Vorstellungen der einzelnen Personen, zu viele Unklarheiten ob der Realisierung und Umsetzung dieses Projektes, die im Vorfeld nicht bzw. für viele zu wenig diskutiert und kommuniziert wurden, führen zu diesem Zerwürfnis.

Den Grundstein für dieses Projekt haben maßgeblich zwei Leute gelegt – die Umsetzung sollte von, durch und mit allen erfolgen. Es zeigt sich aber bald, dass dies nicht allen Teilnehmern bewusst ist. Ob die Vorstellungen und Ideen im Vorfeld, auch beim Anwerben von potentiellen Teilnehmern, bewusst oder unbewusst nicht kommuniziert wurden oder sie niemandem in Gedanken oder Worten greif- und fassbar waren, bleibt unartikulierte.

Die Teilnehmerzahl an ‚Jenseits des Todes – hm3‘ reduziert sich nach ca. zwanzig Proben Tagen somit auf die Hälfte, auf verbleibende acht Personen in einem Areal von über 50.000 m². Eine Umsetzung dieses gigantischen Projektes mit acht Choreuten scheint kaum mehr möglich zu sein. In einem Interview im Café Weidinger im August 2010 beschreibt Josef Szeiler rückblickend die Vorstellungen und Hoffnungen für dieses Projekts, sowie die Folgen und Enttäuschungen, die schon nach drei Wochen auftraten:

JK: An wie viele Personen hast du dabei gedacht?

SZ: An ungefähr so viele, wie wir begonnen haben, ca. 15. Mit so vielen haben wir ja eigentlich auch begonnen und das war schon so ein Punkt, ich dachte mir: wenigstens 15 Leute. Es braucht eine gewisse körperliche Energie und das kann man nicht mit drei Leuten machen oder mit fünf letztendlich, das ist zu wenig. Das war die Überlegung und dann hat man gesucht. Und dann begann man mit 15 Leuten, was aber nicht lange gehalten hat.

JK: Ist für dich der Austritt von ca. den halben Leuten nach drei Wochen ein wesentlicher Bruch gewesen?

SZ: Ja. Das war die erste Enttäuschung. Man macht ja immer weiter, aber das war ein Moment von Scheitern - für mich. Man kann alles machen. Die Frage ist, was hat man vorgehabt, oder was wollte man und da war der erste Bruch.

JK: War es dann zu siebt oder zu acht überhaupt noch möglich?

SZ: Na ja, wir haben es ja gemacht. Man macht einfach immer weiter. Das Ende ist im Anfang und trotzdem macht man weiter - von Beckett. Man hat das begonnen und hat immer weiter gemacht, weil das Areal war da. Und es sind ja auch interessante Dinge passiert. Aber vom ursprünglichen Ansatz her war es gescheitert. Was auch ein Grund war, dass ich dann aufgehört habe. Nachdem das zu Ende war. Es war nicht meine Intention eine kleine Gruppe zu haben und dann irgendwie kleine Projekte zu machen.“¹⁵⁴

Nach drei Wochen bleiben also noch acht Personen übrig, die sich regelmäßig in der ‚Stadt des Kindes‘ treffen um an diesem Projekt weiterzuarbeiten. Die Vorstellungen und Wünsche sind groß, die dafür zu begeisternden Personen wenige.

6.3 Ziellosgkeit, zielloser Prozess

Die Gruppe besteht nun aus sieben Choreuten und Josef Szeiler. Scheint man zunächst konform zu sein, wonach man in diesem Theaterprojekt sucht, dauert es nicht lange, da kommt es auch innerhalb dieser Kleingruppe zu neuerlichen Diskussionen und Uneinigkeiten. So dokumentierte Melanie Hollaus im Mai 2006: „es mehren sich dieselben strukturprobleme und gestaltungsprobleme, die zu beginn der arbeit von den »stadttheaterleuten« kritisiert worden waren.“¹⁵⁵ Je kleiner die Gruppe wird, je länger man an diesem Versuch arbeitet, je genauer jeder einzelne seine Vorstellungen steckt, umso mehr kommt es zu Differenzen, Uneinigkeiten und Meinungsverschiedenheiten.

Selbst unter den übrig gebliebenen Choreuten werden immer wieder Fragen nach dem ‚Wohin‘ gestellt, ist einigen der Weg, das Ziel dieser Arbeit nicht klar: „c.c.’s stimme wie aus einem vakuum - sie sehe zwei initiatoren (meint damit a.p. und j.sz.) und warte auf den moment, wo diese das wort ergreifen würden, um uns endlich zu sagen wo es langgeht.“¹⁵⁶

Bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ gibt es zwar Unmengen an Materialien mit denen und an denen gearbeitet wird, was aber bewusst nicht festgelegt wird, ist ein gemeinsames Ziel dieser Theaterarbeit.

Es wird keine gemeinsame Absicht definiert, diese Arbeit ist prozessorientiert und nicht zielorientiert oder an einem Endprodukt interessiert. Josef Szeiler beschreibt das

¹⁵⁴ Szeiler/Kronenberg (2010), S. 3f.

¹⁵⁵ Hollaus, Melanie. „m.h. 15.5.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 173.

¹⁵⁶ Hollaus, Melanie. „m.h. 8.5.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 160.

Fehlen des gemeinsam definierten Ziels am Fehlen einer gemeinsamen Not: „das alles haben wir nicht, und das ist das gute und auch das schwierige daran. unsere arbeit ist für nichts, sie macht vielleicht keinen sinn. man macht sie einfach.“¹⁵⁷ Es gilt auch hier wieder dieses Fehlen als eine Qualität zu begreifen. Manchen Choreuten fällt es allerdings immer schwerer, jeden Mangel, jedes Defizit und jedes Scheitern produktiv aufzufassen. Diese ‚Nicht-Definition‘ des Zieles in diesem Theaterprojekt war offensichtlich nicht gemeinsamer Ausgangspunkt und im Konsens aller Beteiligten.

Einige lähmt der Mangel eines gemeinsamen Ziels, andere sehen gerade darin die Qualität: „pronegg: ja, wir haben kein definiertes ziel. szeiler: das kann es am theater auch nicht geben, denn das ziel müsste dann, was dieses beispiel angeht, heißen: alle theater besetzen und die macht übernehmen!“¹⁵⁸ Radikale Theorien und Ideen werden besprochen, man hat ein klares Feindbild von dem Theater, wie es nicht sein sollte. Hier begibt man sich auf die Suche nach etwas Neuem und Unbekannten, das noch nicht definiert werden kann, da es im Prozess gesucht und nicht an einem Ziel gemessen wird. Was oder wohin man aber selbst in dieser Arbeit will, bleibt undefiniert und jedem einzelnen Spieler selbst überlassen. Jeder Spieler muss sich selbst ob seiner Motivation und seinem persönlichem Interesse an diesem Projekt klar werden. Festgelegt sind nur die Spielmaterialien, alles andere obliegt den Choreuten selbst. Wenn jeder Spieler sein Interesse für sich selbst definieren muss, folgt daraus, dass es viele verschiedene Gründe geben wird, an diesem Projekt teilzunehmen. Ziele und Absichten für dieses Projekt weichen also auch unter den Choreuten stark voneinander ab, jeder Spieler hat seine eigenen Vorstellungen und Wünsche. Da dieses Projekt aber auf einer kollektiven Arbeitsweise beruht, wird es zunehmend schwerer sich auf eine gemeinsame Definition für den Weg der Arbeit zu einigen, Enttäuschungen, Verletzungen und Vorwürfe verhärten die Fronten.

Nicht allen eröffnet dieser nicht zielgerichtete Verlauf der Theaterarbeit neue Aussichten oder Freiheiten. Gerade weil kein Weg definiert wird, bewusst nicht definiert wird, scheint man sich manchmal in Konflikten und Diskussionen zu verlieren. Keine Aufführung ist vorgesehen, keine Präsentation. Man sucht nach einem Weg für eine andere Art von Theater, welche dies aber sein könnte, bleibt auch unter den Choreuten ungeklärt und mehr noch: man ist sich auch darüber uneinig. Als man gemeinsam

¹⁵⁷ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „man lernt nicht gern freiwillig: gespräch mit josef szeiler vom 3.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 218.

¹⁵⁸ Pronegg, Andreas/Szeiler, Josef. „wir sind niemand und haben nichts: gespräch mit josef szeiler am 10.3.2006.“ In: Pronegg (2008), S. 207.

überlegt im Herbst 2006 an der Universität Wien neue Choreuten anzuwerben und dort bei Lehrveranstaltungen oder Vorlesungen das Projekt vorzustellen, stellen sich – neun Monate nach Beginn der Arbeit – die Choreuten die Frage, wie man die Arbeit beschreiben könnte, denn: „wer sind wir eigentlich? und an was arbeiten wir hier?“¹⁵⁹ Meist scheint sogar klarer zu sein, wogegen man sich richtet, als wofür man einsteht.

6.3.1 keine Wiederholung, keine Weiterentwicklung

Auf das Fehlen eines definierten Zieles und die Möglichkeit jederzeit eingreifen und verändern zu können, folgt der Mangel eines konkreten, beständigen Proben- und Übungsplans. Immer neue Übungen werden von immer anderen Personen vorgeschlagen, selten werden längere Abfolgen wiederholt oder perfektioniert. Oft verläuft man sich auch in einem endlosen Üben von Details und verliert das große Ganze komplett aus den Augen. Auch die Einteilung und Regelung des Probenleitens und –gestaltens unterliegt ständigen Veränderungen, wodurch sich keine Kontinuität einstellen kann:

„die frage, wer die probe leitet, ist der ausgangsmoment. d.u. möchte gerne an den anspringübungen weiterarbeiten. ich frage, wie wir in zukunft das probenleiten handhaben wollen, da ich keine lust habe, spontane einfälle als probenalltag zu akzeptieren. wir verschieben die diskussion auf später.“¹⁶⁰

Es macht sich das Gefühl der Stagnation breit, es gibt scheinbar keine Weiterentwicklung, denn jeder Ansatz einer Wiederholung oder ein Arrangement von längeren Ansagen wird von einigen Spielern als Inszenierung abgewertet, man arbeitet nicht auf eine Veröffentlichung hin und verliert sich in wahllosen Übungen. Von manchen wird dies als Qualität begriffen, für einige ist es eine Qual. Dem entgegensetzen ist ein Zitat von Eugenio Barba aus seinem Essay „Warten auf die Revolution“ (Dessen Titel durchaus ein Leitsatz auch für diese Projekt sein könnte, den im wahrsten Sinne des Wortes hat man auf die Revolution *gewartet*.): „Klarsicht und Können sind erforderlich, wenn man Revolutionär sein will: Amateure haben nie den Lauf der Geschichte verändert.“¹⁶¹

¹⁵⁹ Pronegg, Andreas. „a.p. 11.9.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 294.

¹⁶⁰ Hollaus, Melanie. „m.h. 24.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 241.

¹⁶¹ Barba (1985), S. 26.

6.4 Überforderung, Angst

Wie bereits erwähnt herrschte in dieser Theaterarbeit eine grenzenlose Freiheit ob der Möglichkeiten des Improvisierens, Ausprobierens und Gestaltens. Aber gerade diese Freiheit löste bei vielen Choreuten zuallererst Angst und Überforderung aus.

„...und versuchen zu begreifen, dass du hier gerade einen zuvor nie erlebten frei, erfahrungs- und lernraum zur verfügung gestellt bekommst. noch nie sind hier leute mit derartigen möglichkeiten konfrontiert worden, was sie augenscheinlich an allen ecken und enden überfordert.“¹⁶²

Diese Freiheit, der man in der heutigen Gesellschaft sonst nirgends begegnet oder ausgesetzt ist, ist für viele neu und befremdend. Sie fordert eine andere Aktivität vom Spieler, eine Verantwortung, er muss selbst Entscheidungen treffen und dafür einstehen. Es entsteht Angst ob der vielen Fragen, die sich im Laufe der Arbeit vermehren und unbeantwortet bleiben. Andreas Pronegg beschreibt aus seiner Sicht woher diese Ängste herrühren und wie man ihnen begegnen könnte:

„ein problem liegt darin, dass anscheinend mit befreiung immer unterdrückung einhergeht. du wirst das eine nicht erreichen, ohne dass du das andere nicht auch mitziehst. gerade durch unsere arbeitsweise geraten wir immer wieder in situationen, die auch in den texten von müller vorliegen, wo du anscheinend keine richtigen entscheidungen treffen kannst. diese momente zu ertragen oder sie bewusst zu bekommen, halte ich für wichtig.“¹⁶³

Freiheit bedeutet hier Handlungs- und Entscheidungsfreiheit, es gibt keine universellen richtigen Entschlüsse, und die Angst, falsche Entscheidungen zu treffen, ist größer, als der Mut, sich zu entscheiden. Es ist schwierig, jemanden ‚zwangszubefreien‘. Es scheint paradox, aber doch verständlich, dass eine derartige Freiheit die Spieler zunächst mehr einschränkt als Kreativität freisetzt. Nirgendwo sonst werden die Spieler mit einer derartigen Freiheit und Möglichkeit der Selbstbestimmung konfrontiert, aufgefordert zu kritisieren, zu diskutieren, eine Haltung einzunehmen und dafür einzustehen. Die Offenheit in den Improvisationen, die Möglichkeit alles tun zu können lässt schlagartig Gehemmtheit und Zurückhaltung in vielen Spielern aufkommen, denn alles tun zu können, heißt auch, für all sein Tun verantwortlich zu sein. In einer solchen

¹⁶² Pronegg, Andreas. „a.p.: 24.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 244.

¹⁶³ Hollaus, Melanie/Pronegg, Andreas. „Interview 4/AP. MI 11/10/06. Terrasse der Zentrale 1.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 346.

Arbeit ist es unmöglich, seine Ängste zu verbergen. Somit muss man einen Weg finden, damit umzugehen. Und immer wieder, in jeder Situation aufs Neue, muss man sich darauf einlassen:

„improvisation bedeutet vom wort her - unvorhergesehen. das heisst, es ist ein moment, wo etwas unvorhergesehenes passiert, etwas unkontrolliertes, wo angst frei ist oder frei wird, und dadurch produktivität freisetzt. in so einem moment der begegnung mit anderen kann ich mein leben aufs spiel setzen.“¹⁶⁴

Die Radikalität, die in der Theorie besprochen wird, bleibt in der Praxis jedoch oft unerreicht. Die Ängste und Überforderungen waren für die Spieler teilweise zu groß und schwerwiegend, um damit produktiv umzugehen, oder sie als kreatives, künstlerisches Material zu erkennen. Sie blockieren in vielerlei Hinsicht das Verhalten und das Spiel. Die Überforderung ob all der Möglichkeiten wird nicht als Qualität, sondern als Hindernis begriffen und selten schöpferisch genutzt:

„auch die überforderung ist eine qualität eines arbeitsprozesses, also dass du im moment nicht begreifst, was du machst, dass du das nicht reflektieren kannst, und auch darauf lässt sich überhaupt keiner ein. die tendenz zur absicherung und beschreibung von vornherein ist noch stärker geworden als früher.“¹⁶⁵

Die Ängste der Spieler sind zu groß und blockieren die Improvisationen, jene besagte Freiheit wird meist nicht genutzt, man verharnt in einem ‚sicheren‘ Rahmen, probt und übt meist ohne Grenzen zu überschreiten, ohne etwas zu wagen und oft ohne etwas Neues zu entdecken. In den Versuchen gehen die Choreuten keine Risiken ein und erreichen teilweise wenig: „unsere improvisationen werden bestimmt von unsicherheit, einem nichtwissen, zu wenig eigenem material, und auch zu wenig mut, dinge auszuprobieren. man muss die möglichkeiten begreifen, die es zuhauf gibt.“¹⁶⁶

Alle Materialien und Möglichkeiten stehen als Spielmaterial zur Verfügung. Konflikte und Uneinigkeiten, die zweifelsohne vorhanden sind, werden allerhöchstens in Diskussionen angeschnitten, aber – vielleicht aus Rücksicht den anderen Spielern gegenüber, vielleicht aus mangelndem Mut – nie körperlich in den Improvisationen

¹⁶⁴ Pronegg, Andreas/Hollaus, Melanie. „Interview 5/AP: MI 11/10/06: TERASSE DER ZENTRALE 1.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 350.

¹⁶⁵ Szeiler, Josef. „ich weiss nicht mehr, warum: gespräch mit josef szeiler am 7.1.2007.“ In: Pronegg (2008), S. 261.

ausgetragen. Dabei besteht doch in diesem Theaterprojekt das erklärte Interesse an einer anderen Form der Kommunikation, der reellen und realen Auseinandersetzung und Interaktion zwischen den Menschen. Aus Angst vor dem Ausstieg weiterer Choreuten resultiert, dass man immer vorsichtiger miteinander umgeht und Konflikten ausweicht. So dokumentiert Andreas Pronegg die Zwickmühle und Aussichtslosigkeit dieser Situation:

„mir ist klar: würde ich mich jetzt entsprechend verhalten, ist uhhlig mit heutigem tage weg, und mit ihr auch winkel und in späterer folge wahrscheinlich auch burger. andererseits: wenn ich mich immer weiter zurücknehme, habe ich mich bald vollkommen in luft aufgelöst und gebe in dieser kasperliade nur mehr den hanskurst oder eben das krokodil, je nach standpunkt und interesse meines gegenübers.“¹⁶⁷

Die Frustrationsgrenzen der Spieler werden überschritten, Überlegungen aus dieser Arbeit auszusteigen werden in regelmäßigen Abständen von fast allen Choreuten artikuliert. Trotz aller Versuche und Bemühungen dieses Projekt weiter zu verfolgen, trotz unzähligen Diskussionen und Gesprächen, schafft es die Gruppe nicht, einen gemeinsamen Konsens zu definieren, der die Weiterarbeit an ‚Jenseits des Todes – hm3‘ für alle interessant, sinnvoll und der Suche wert erscheinen lässt.

In einem Gespräch über ‚Jenseits des Todes – hm3‘ am 7.1.2007, nachdem weitere Choreuten die Gruppe verlassen haben und diese nur mehr aus vier Personen besteht, diskutieren Andreas Pronegg und Josef Szeiler:

„pronegg: die äenste, die bei einem solchen arbeitsprozess freigesetzt werden, wirken in den meisten fällen lähmend und können, wenn sie nicht gesteuert werden, wie das bei uns der fall war, eine zusammenarbeit auch verunmöglichen. wenn wir davon sprechen, dass dies ein lehrstück-versuch ist, wo jeder unter anderem soziale kompetenzen und fähigkeiten erlernen und üben kann, was sonst in der gesellschaft kaum möglich ist – inwiefern war das letzte dreivierteljahr für dich ein lernprozess?

szeiler: ich war in diesem kontext pausenlos konfrontiert mit mir. und die erste reaktion ist auch bei mir: ich kenne schon so viel, und das hier kenne ich auch schon alles – aber das sind abwehrreaktionen. wir haben versucht einen arbeitsprozess in gang zu setzen, der nicht klar definiert, wer lehrer und wer schüler ist. [...] wir haben es zwar initiiert, und wir haben ein ausgangsmaterial eingebracht, aber dann gab es den versuch, dieses material freizugeben, um mit 10 oder 15 leuten anders zu kommunizieren. und dafür gibt es in dieser

¹⁶⁶ Szeiler, Josef. „man lernt nicht gern freiwillig: gespräch mit josef szeiler am 3.7.2006.“ In: Pronegg (2008), S. 220.

¹⁶⁷ Pronegg, Andreas. „a.p. 19.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 231.

gesellschaft keine erfahrung, für mich nicht, und auch nicht für die anderen, denn wir leben in komplett hierarchischen strukturen.“¹⁶⁸

Ein Arbeitsprozess, der nicht eindeutig definiert wurde, konnte einige Choreuten auf Dauer nicht an diese Arbeit binden. Vielleicht war es der Lehrstück-Ansatz, der die Choreuten in unterschiedliche Lager separierte, vielleicht war der Spagat zwischen Theater und Leben, zwischen Gesellschaft und Kunst zu belastend, vor allem aber waren die Unterschiede und Vorstellungen zwischen den Spielern zu groß, man schaffte es nicht eine Gruppe zu bilden. Auch wurden Unklarheiten über Hierarchien oder Basisdemokratie zwar nicht thematisiert, waren aber doch spürbar. Trotz zermürender Diskussionen scheiterte die Suche nach einer anderen Kommunikation an mangelnder Kommunikation, Auseinandersetzungen wurden nicht konsequent ausgetragen, aus Angst einen Spieler zu verlieren. Die Hintergründe und Bestreben dieser Arbeit waren viele und große, vielleicht zu viele und dadurch nicht greifbar oder fassbar.

6.5 basisdemokratisches Modell

Zwischen den Choreuten herrscht eine unausgesprochene, aber offensichtliche Differenz im Bezug auf das basisdemokratische Modell. Einige wollen nur unter der völligen Beseitigung hierarchischer Strukturen arbeiten, gerade diejenigen nehmen aber wiederum nicht die Möglichkeiten und Pflichten wahr sich einzubringen, sondern scheinen vielmehr dauerhaft Kritik zu üben und Vorwürfe zu machen. Einige würden sich wiederum eine kontinuierliche Leitung, einen dauerhaften Probenplan wünschen und haben gar kein großes Interesse an einem völlig basisdemokratischen Modell.

6.5.1 Erfahrungsunterschiede

Trotz aller Schwierigkeiten, Widrigkeiten und Uneinigkeiten wird weiterprobiert, ausprobiert und vor allem viel diskutiert. Das scheinbar basisdemokratische Modell bleibt weiterhin aufrechterhalten. Das Abhalten der Proben wird immer neu definiert, der Probenrhythmus wird besprochen, anders oder neu eingeteilt. Man spielt mit den Gegebenheiten unter immer anderen Vorgaben oder Vereinbarungen des jeweiligen

¹⁶⁸ Szeiler, Josef. „ich weiss nicht mehr, warum: gespräch mit josef szeiler am 7.1.2007.“ In: Pronegg (2008), S. 261.

Probenleiters. Die Führung der Proben wird stetig abgewechselt, in Tage oder in Bereiche, wie Stimmtraining, Körpertraining, etc. aufgeteilt, es werden Lieder gesungen, Körpertraining wird praktiziert und Choreografien werden einstudiert, auch Nachtproben werden angesetzt. Doch nur wenige Proben verlaufen zur Zufriedenheit der gerade praktizierenden Spieler. Einigen Personen wird bei der Anweisung von Proben oder Übungen mangelnde Aufmerksamkeit und fehlende Sensibilität vorgeworfen, manche überfordern, andere unterfordern die Gruppe. Selten läuft ein Probentag zur Zufriedenheit aller ab. Selbstverständlich unterliegt auch das Anleiten der Proben einem Lernprozess, dafür bietet dieses Projekt auch die Möglichkeit. Dennoch kommt es dadurch bei den ausführenden Spielern oft zu Unzufriedenheiten und Unwillen jeder, manchmal scheinbar beliebigen, Anleitung einer Improvisation Folge zu leisten.

Zu große Divergenzen und Unterschiede mit dem Anleiten von Proben erzeugten bei den Teilnehmern schnell Unmut und Abwehrhaltungen. Die Interessen und die unterschiedlichen Fähigkeiten sind zu verschieden, vor allem aber sind die Erfahrungsunterschiede bei den Choreuten derart groß, dass ein produktiver Austausch nicht zustande kommt.

Diese Erfahrungsunterschiede unter den Teilnehmern sind nicht zu leugnen, einerseits sind es jene Erfahrungen, die sich aufgrund von Altersunterschieden von ca. 35-40 Jahren, also dem Aufeinandertreffen völlig anderer Generationen ergeben, andererseits auch Differenzen in der Erfahrung mit dem Medium Theater selbst: hier treffen Menschen ohne jeglicher Praxis auf andere, die sich schon seit Jahrzehnten in Theorie und Praxis mit Theater beschäftigen. Der Bewegungsspielraum für die erfahreneren Personen wird enger, wenn unerfahrenere diesen Unterschied als Hierarchie betrachten. Sogleich versuchen einige Spieler dagegen anzugehen und verunmöglichen dadurch ein Lernen. Fast klingt ihr Aufbegehren wie der Ruf aus Brechts Fatzer: „Wir wollen nichts lernen.“¹⁶⁹

Immer in Angst weitere Choreuten zu verlieren, versucht man dem Kollektiv gerecht zu werden und einigt sich ständig auf den kleinsten gemeinsamen Nenner. Auch ein Lehren des Schwächsten ist interessant, kann aber nicht einzige Grundlage für diesen Versuch sein. Eine kollektive Gemeinschaft, ein produktives Lernen und Erfahren für alle zu etablieren, war nicht möglich.

¹⁶⁹ Brecht, Bertolt. „Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer: Bühnenfassung von Heiner Müller“ In: *Spectaculum 59: Sechs moderne Theaterstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 14.

6.5.2 Positionierungs- und Machtspiel

Im Zusammenhang mit dem Ausstieg der besagten acht Choreuten, den Diskussionen über das Fehlen von klaren Angaben und das mangelnde leitende Auftreten bestimmter Personen (eben durch bewusstes Nicht-Übernehmen einer Führungsposition), beschreibt eine Choreutin in ihrem Protokoll die Lage der Gruppe: „die ganze situation ist von einem internen positionierungs- und machtspiel beherrscht. es gibt verschiedene ansätze und der stärkere oder ausdauerndere wird sich durchsetzen.“¹⁷⁰ Mehrere Faktoren fließen ineinander, aber immer mehr wird der Anschein erweckt, dass die basisdemokratische Arbeitsweise für einige zwar unumgänglich, aber nicht deklarerter Wunsch aller teilnehmenden Personen ist. Vielmehr schien das Modell der Basisdemokratie von vornherein definiert, festgelegt und nicht hinterfragbar zu sein.

Recherchiert man die früheren Arbeiten von Josef Szeiler oder die Gespräche, die noch vor Beginn der Arbeit an ‚Jenseits des Todes – hm3‘ gehalten wurden, so wird klar, dass zumindest zwei Personen, nämlich Josef Szeiler und Andreas Pronegg, klar definierte Ansprüche an dieses Projekt hatten. Zwar wurden viele Ideen und Utopien den angeworbenen Teilnehmern vermittelt, einige aber erst während der Arbeit geäußert. Andreas Pronegg hielt nach der ersten Probe im Areal im Januar 2006 in seinem Protokoll fest:

„solche zusammenkünfte finden auf dünnem und glatten eis statt. keine form ist etabliert, die etwas halten, leiten, führen könnte, keine positionen bzw. qualifikationen haben sich im bisherigen verlauf herausbilden können, da er zu kurzfristig und vorläufig war. weder will ich jemanden vor den kopf stoßen oder einschüchtern und in seiner öffnung hemmen, wenn ich jetzt zu offensiv auftrete, noch keimt in mir der glaube an eine basisdemokratische möglichkeit zur gestaltung solcher treffen. [...] ich bin zu übervorsichtig, habe angst vor den ersten schweren fehlern, die einer jungen entwicklung für immer ihren stempel aufdrücken, sie in bahnen leiten, aus denen sie nicht mehr rauskommt. führen ohne zu unterdrücken, gestalten ohne fähigkeiten und möglichkeiten der anderen einzuengen oder abzutöten. wie baut man den kommunismus auf - könnte ich mich auch fragen. wie kann man produktivität genussvoll und attraktiv für alle gestalten? mein altes dilemma: ich will alle befreien und zwangsbeglücken.“¹⁷¹

¹⁷⁰ Hollaus, Melanie. „m.h. 26.12.05.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 28f.

¹⁷¹ Pronegg, Andreas. „a.p. 7.1.06.“ *GESAMTMATERIAL: JENSEITS DES TODES HM3: 27.9.05 – 3.11.07*. Wien: 2007. S. 33f.

Behutsam wird versucht, eine basisdemokratische Arbeitsweise aufzubauen. Kein leichtes Unterfangen, denn bereits die Ausgangsposition war keine basisdemokratische, sondern eine geführte, geleitete. Dieses Projekt wurde nach konkreten Ideen von zwei Personen ins Leben gerufen, daraufhin wurden Mitspieler, Choreuten akquiriert um bei der Umsetzung mitzumachen. Dies war also keine Arbeit, die von einem Kollektiv gegründet wurde, weil es gleiche Ideen und Vorstellungen gab, sondern eine Arbeit, die nach klaren Vorstellungen von Szeiler und Pronegg umgesetzt wurde. Nach Beginn der Arbeit wurde die Struktur nun geöffnet und eine kollektive Arbeitsweise ermöglicht.

Basisdemokratie erfordert Einsatz und Willen aller Mitbeteiligten. Ist dies nicht gegeben, kristallisieren sich auch hier sehr schnell wieder Verhaltensmuster und Hierarchien heraus, die zwar nicht benannt werden, aber von allen wohlwollend angenommen und akzeptiert werden. In welchem Dilemma Andreas Pronegg steckte, nachdem es sich etabliert hatte, dass er die Einteilung der Proben übernimmt und organisiert, ist in diesem Auszug nachzuvollziehen:

„mich nervt das fehlen von spielern und dieses ständige später-erst-proben-können und früher-gehen-müssen enorm, es zieht energie ab und vermittelt den eindruck, als ob hier lediglich kurzfristige beschäftigungstherapien abgehalten werden.

damit der arbeitszusammenhang nicht gänzlich zerfällt, manövriere ich mich in die lähmende position des probenorganisators, der ständig darauf zu achten hat, dass die verschiedenen zeiten, während derer sich jeder zur verfügung stellt, für alle bestmöglich gemanaged werden. ich koordiniere und bearbeite zudem die unterschiedlichen fähigkeiten (unter anderem, wer gerade drei zeilen text kann und wer eine seite), stimme die übungen mit keim daraufhin ab, und rufe die leute sogar abends an, um ihnen mitzuteilen, wann am nächsten tag die probe beginnt. kündige ich so wie heute am ende der probe an, dass ich morgen vor der einstündigen besprechung noch etwas ausprobieren möchte, sagt burger zu mir: »das ist in ordnung«. spätestens da frage ich mich, was ich falsch mache, dass ich als ochse vor einen karren ohne räder gespannt werde und alle mitreisenden den eindruck erhalten, dass sie selbst die bewegung auslösen.

zu guter letzt teilt mir cho in einem kurzen gespräch dann noch mit, dass sie bereits gehört habe, dass bei »uns« alle gleichberechtigt seien und ständig die probenleitung wechsele.

so kann man unsere arbeitsweise natürlich auch sehen, und es zeigt an, dass es unter »uns« eine gefährliche diskrepanz in der einschätzung gibt, wer sich am arbeitsprozess wie beteiligt. einige sind anscheinend der meinung, dass es vollauf genügt, wenn sie überhaupt zur probe erscheinen. es wird eine äussere form vorgeschoben, hinter der man sich verstecken und die eigene verantwortung abgeben kann. und in diesen leerraum, der mich langweilt, stürze ich hinein wie in eine falle.“¹⁷²

¹⁷² Pronegg, Andreas. „a.p. 8.8.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 259.

Hierarchien wurden verneint und verleugnet, aber doch war es offensichtlich, dass Hierarchien vorhanden waren. Einige Choreuten wehrten sich immens gegen ein, auch nur ansatzweises, Aufkommen von geringsten Hierarchien. Manchmal schien es, als werde durch diese Art von Widerständen eine Weiterentwicklung in der Arbeit verunmöglicht:

„wenn ich keine form, kein modell setze, dann zerbröselt diese konstellation relativ rasch. zu wenige begreifen den gesamtzusammenhang dieses projektes, die dimension, haben ein bewusstsein dafür. [...] das zeigt, dass nicht mal die einfachsten und grundlegendsten ansätze in ihrem ausmass begriffen werden, dass man den gestellten aufgaben, und scheinen sie auf den ersten blick noch so einfach und ungenügend, nicht gewachsen ist. schon seit längerer zeit versuche ich, alle setzungen und vorschläge möglichst einfach und schonend in die arbeit einzubringen, weil bei uns, und das betrifft vor allem uhlig und winkel, eine krankhafte angst umgeht, dass jeder vorschlag, dass jede setzung nur pure gewalt, unterdrückung und ohnmacht bedeute, vielleicht auch, weil die setzung hier in grober männlicher gestalt daherkommt. sie können oder wollen nicht einsehen - und da herrscht auch prinzipiell eine lähmende angst vor autoritäten vor -, dass man von solchen vorschlägen auch lernen könnte, weil sie allermeist material mit sich bringen, von dem man keine ahnung hat. natürlich kann man sich auch in widerstand zu diesen vorschlägen setzen, aber diesem widerstand muss für einen lern- und änderungsprozess ein einverständnis vorausgehen - das sagt uns schon der junge brecht. und dieses ist hier im grundgestus nicht gegeben.

das annehmen eines modells oder einer form könnte eine bereicherung sein, ein eröffnen von neuen kommunikationsmöglichkeiten. und ich spreche in unserem fall immer von modellen, die auch fähigkeiten zur sozialen kompetenz freisetzen, die alle beteiligten bedenken und miteinbeziehen auf der grundlage dieser gewaltigen materialien. kündigte ich morgen an, dass die nächsten fünf wochen keim, szeiler und ich keinen vorschlag mehr machen werden, dass die nächste zeit von ihnen gestaltet werden soll, würde das auch wieder nur druck auslösen und als »erziehungsmassnahme« gelten - dieses wort wird hier gerne als abschreckende waffe benützt.

keine form zu setzen heisst bei uns auch, zurückgeworfen zu werden auf tödliche kommunikationsweisen des alltags oder auf gängige künstlerische produktionsverfahren. [...] ich muss mir modelle überlegen, die uhlig und winkel in ihrer praxis bzw. in ihrem verständnis davon aufs äusserste konfrontieren, die sie zu einer entscheidung zwingen und sie dazu nötigen, dass sie endlich und tatsächlich ins spiel eingreifen und verantwortung übernehmen müssen, also dass jeder dazu gezwungen ist, in unseren wettstreit, den »agon«, einzutreten, um ein »protagon« werden zu können.

zur zeit sind sie das nicht. auch das ist ein grund, warum keine chor-arbeit möglich ist.“¹⁷³

¹⁷³ Pronegg, Andreas. „a.p. 22.10.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 378f.

Man übt und probt also unter dem Deckmantel einer basisdemokratischen Umsetzung, die Realität ist aber von ganz anderen Strukturen geprägt und die Choreuten sind nicht fähig, dies zu ändern, aufzugreifen oder zuzulassen. Es war ein Versuch mit Hierarchien anders umzugehen und die Möglichkeiten offen zu halten sich jederzeit einbringen zu können. Eine basisdemokratische Umsetzung dieses Theaterprojektes kam, trotz aller Versuche von den verschiedenen Seiten der Lager, nicht zustande, die Freiheit wurde nicht angenommen, die Verantwortung nicht übernommen. Was blieb waren Diskussionen.

Auch die Arbeit am Chor, die zumindest im Interesse aller zu sein scheint, ist von einem immerforten Scheitern geprägt. Die Spieler sind nicht austauschbar, sie denken, fühlen nicht gleich, sie sind Individuen. Unsere Gesellschaft besteht aus Individualisten, ob eine kollektive Gemeinschaft funktionieren kann, solange man sich in unserer kapitalistischen Gesellschaft bewegt und lebt, bleibt dahingestellt. Die Theorien eines ‚wahren Sozialismus‘ sind schöne, in der Praxis sind jedoch jegliche Umsetzungsversuche bisher gescheitert. Was bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ auf der Suche nach diesem utopischen Chor entsteht, sind Frustration und gegenseitige Vorwürfe.

6.6 Diskussionen, Krisen

Es kommt es zu Konflikten innerhalb der Gruppe, welche sich immer mehr zuspitzen. Die Diskussionen häufen sich und manchmal scheint es, dass mehr diskutiert und besprochen wird, als tatsächlich mit den Materialien geprobt wird. Eine Krise folgt auf die andere, was mit der Zeit eher zu einer allgemeinen Lähmung führt, als kreative Energie freisetzt. Pronegg und Szeiler machen sich auf die Suche nach einer anderen Möglichkeit einer Konfliktlösung, einer Austragung des Konfliktes innerhalb des Spiels:

„pronegg: mich interessiert, ob jemand noch in der lage ist, oder gerade durch unsere spezielle konfliktreiche situation in die lage versetzt wird, einen aussergewöhnlichen ton oder eine altbekannte bewegung neu in den raum zu werfen. die improvisationen wären ja auch ein ort, an dem auf eine kreative weise mit den konflikten und vor allem mit den emotionen umgegangen werden kann. sie könnten auch als fortsetzung der konflikte mit anderen mitteln verstanden werden, statt nur als eine stunde des waffenstillstandes im permanenten kriegszustand, als eine insel im emotionalen überschwemmungsgebiet.

szeiler: unsere improvisationen werden geleitet von unsicherheit, nicht wissen, zu wenig eigenes material, und auch zu wenig mut, dinge auszuprobieren. man muss die möglichkeiten begreifen, die es zuhauf gibt.
 pronegg: wie kann man die begreifen, wenn man sie nicht sieht?
 szeiler: in dem man probiert.“¹⁷⁴

Für die einen sind die ständigen Diskussionen und Krisen ein interessanter Moment, eine Suche, eine Erfahrung und ein Übungsraum, in dem Konflikten anders begegnet werden kann, für viele aber sind die ständigen Zerwürfnisse und Uneinigkeiten zermürend, lähmend und im seltensten Fall produktiv. Ebenso schaffen es die Choreuten nicht, die Konflikte in das Spiel, die Improvisation mit hinein zu nehmen und dort auszutragen, sei es körperlich, sei es durch den Text. Viel zu vorsichtig geht man hier miteinander um, obwohl die Streitpunkte offen daliegen und gerade diese Arbeitsweise eine Offenlegung der Konflikte doch ermöglicht und fordert.

Josef Szeiler und Andreas Pronegg in einem Gespräch über ‚Jenseits des Todes – hm3‘ am 3.7.2006 nach den ersten vier Probenmonaten:

„pronegg: ständig denke ich mir: mit dieser krise sind wir wirklich am nullpunkt angelangt - und ständig geht es noch ein stück weiter hinunter.
 szeiler: wenn man durchhält und nicht zerfällt, ist das interessant.
 pronegg: es zerfällt ständig, während man vielleicht langsam auf den grund sinkt.
 szeiler: für mich ist es eine suche. [...]
 pronegg: dadurch, dass nichts weiter dazu gesagt wird, weiss auch keiner genau, an was er arbeitet, und ob er überhaupt will, was er da macht. jeder muss für sich selbst eine motivation finden oder sich selbst beauftragen. und die missverständnisse...
 szeiler: ...sind teil der proben, mit denen man umgehen muss.
 pronegg: gewisse »missverständnisse« kennt man aber bereits zur genüge...
 szeiler: ...und das ist ein gefährlicher moment. (schweigen)“¹⁷⁵

Krisen, Zerfall und Missverständnisse prägen den Probenalltag. Pronegg äußert sich im Rahmen einer Neuformierung der Gruppe im Juli 2007: „insgesamt erscheint mir der beginn mehr als traurig zu sein, die konfliktlinien liegen jetzt bereits alle offen vor, und es wird schwierig werden, diese zu bearbeiten oder produktiv zu bekommen.“¹⁷⁶

¹⁷⁴ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „man lernt nicht gern freiwillig: gespräch mit josef szeiler am 3.7.2006.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 215.

¹⁷⁵ Pronegg, Andreas/Szeiler Josef. „man lernt nicht gern freiwillig: gespräch mit josef szeiler am 3.7.2006.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 217f.

¹⁷⁶ Pronegg, Andreas. „a.p. 18.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 227.

Das Modell, das hier gesetzt wurde und welches dann für den Versuch freigegeben wurde, lässt einige Spieler glauben, es gäbe – zumindest bei den Initiatoren – Vorstellungen und Wegmarken für die konkrete Realisierung. Andere Spieler aber verunmöglichen, vielleicht aus anarchistischen Gründen, gerade dieses Skizzieren oder Andeuten einer möglichen Richtung oder Entwicklung. Die Folge ist Stagnation im Spiel, im Denken und in der Diskussion. Unter den Spielern gibt es kein Vertrauen zueinander, mehr noch, man misstraut sich. Pronegg dokumentiert seine Gedanken über den Missmut, der ihm immer wieder entgegen geworfen wird:

„für mich bleibt unklar, wieso bei ihm der eindruck entstand oder in den proben entsteht, dass alles auf ein produkt hinzielt, das er nicht genau genug kenne, bzw. das ihm wissentlich vorenthalten wird. mir selbst scheint mehr und mehr das gegenteil der fall zu sein: dass wir aufgrund von konflikten und nicht eruierbaren unzufriedenheiten überhaupt nicht mehr zum proben kommen.“¹⁷⁷

Vertrauensverlust, Schwierigkeiten, Krisen und darauf folgende Diskussionen verunmöglichen also beinahe die praktische Umsetzung dieser Arbeit. Die Gespräche werden zwar als Material gesehen, auch so behandelt und teils protokolliert, allerdings fordern sie von den Choreuten viel Energie und Lust von diesem Projekt ab, wie Hollaus in einem Protokoll festhielt: „am meisten beanspruchen mich die diskussionen, egal welchen gegenstand sie haben und wie diskutiert wird. schlechte träume, wenig schlaf, viele gedanken.“¹⁷⁸

Auch Monate später scheint sich an der Situation nichts geändert zu haben, Debatten und Aussprachen nehmen sogar stetig zu. So berichtet Hollaus im September 2006: „ich bin es leid, über die stimmung in der gruppe zu schreiben. was mir jedoch wichtig scheint ist die tatsache, dass die missverständnisse und spannungen zunehmen, sobald mehr personen anwesend sind.“¹⁷⁹

Obwohl sich die Teilnehmerzahl dieses Projektes auf acht Personen reduziert hat, scheint es unmöglich, sich in relevanten Arbeitsfragen zu einigen. Immer wieder bilden sich verschiedene Gruppierungen und Fronten. Jeder kann überall mitbestimmen, wenn sich allerdings alle immer uneinig sind, ist eine gemeinsame Lösung, ein gemeinsamer Weg für ‚Jenseits des Todes – hm3‘, schwer zu finden. Immer mehr driftet man auseinander, so fühlen sich einige Spieler bei geringstem Körpertraining

¹⁷⁷ Pronegg, Andreas. „a.p. 19.5.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 179f.

¹⁷⁸ Hollaus, Melanie. „m.h. 5.6.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 199.

¹⁷⁹ Hollaus, Melanie. „m.h. 17.9.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 296.

oder jeder zu lernenden Textpassage überfordert, während andere auf intensiveres Training, vermehrte Proben, höheren Zeitaufwand und mehr Textlernen insistieren.

6.6.1 Zwang und Motivationsverlust

Bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘ versucht man sich von gesellschaftlichen, wie auch selbst auferlegten Zwängen zu befreien. Man sucht andere Wege und Möglichkeiten für die Umsetzung eines solchen Theaterprojektes, eines, das auch in das Leben der Teilnehmer eingreift, neue Seh- und Sichtweisen eröffnet und zulässt. So frei man aber in der Theorie sein möchte, so zwanghaft, nahezu verkrampft verhalten sich die Choreuten untereinander.

So gehen zum Beispiel die Meinungen ob des täglichen Körpertrainings weit auseinander. Eine Gruppierung fordert intensives, tägliches Training, eine andere Gruppe von Spielern möchte das Körpertraining gänzlich abschaffen. Pronegg bemerkt zum ewigen Streit ob des Trainings: „die jungen wollen eine kampftuppe, denen kann es gar nicht schnell genug losgehen mit täglichen exerzitien. andere fürchten das körpertraining wie der teufel das weihwasser.“¹⁸⁰

Die Interessen der Choreuten sind also verschieden. Schnell wird eine Übung von dem einen oder anderen als Zwang gesehen und dementsprechend motivationslos ausgeführt.

Auch in anderen Bereichen zeigt sich mit der Zeit ein deutlicher Abfall der Motivation unter den Chroeuuten. Immer öfter entsteht bei den Proben der Eindruck, dass keine produktive Energie zustande kommt, vielleicht weil zu wenig Wille oder Drang bei den einzelnen Spielern vorhanden ist, dieses Projekt wirklich zu verfolgen. Wird das Probenende verkündet, scheint Leben zurück in die Körper zu kommen, gleich Kindern, die das Klingeln der Schulglocke ersehnen. Man scheint sogar betonen zu müssen, wenn ausnahmsweise eine angenehme und konstruktive Stimmung herrscht, so schreibt Hollaus nach einer Probe im Juli 2007: „auch heute habe ich das gefühl, betonen zu müssen, dass die stimmung in der gruppe gut und arbeitswillig ist, da das vielleicht nur vorübergehend so sein könnte.“¹⁸¹ Die Lust an dieser Arbeit nimmt bei

¹⁸⁰ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „wir sind niemand und haben nichts: gespräch mit josef szeiler am 10.3.2006.“ In: Pronegg (2008), S. 208.

¹⁸¹ Hollaus, Melanie. „m.h 30.7.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 248.

einigen Choreuten immer mehr ab, ein Lustverlust, der ein Weiterarbeiten verunmöglichte.

6.7 Scheitern

„Bilder bedeuten alles im Anfang. Sind haltbar. Geräumig.

Aber die Träume gerinnen, werden Gestalt und Enttäuschung.“¹⁸²

Eine vollkommene Umsetzung von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ bleibt unerreicht. Bereits im Oktober 2006 äußert sich Josef Szeiler über die Unmöglichkeit dieses Projekt zu verwirklichen: „man kann das nur im detail und in sequenzen denken, kaum noch komplett. wenn ich es komplett denke, dann weiß ich, dass das aussichtslos sein wird.“¹⁸³ Zu groß ist der Umfang, zu groß der Raum, das Textmaterial, zu groß sind die Überforderungen, die Ängste und die Uneinigkeiten.

Der Choreut Mirko Winkel veröffentlicht im Dezember 2006 in der norwegischen Zeitschrift ‚3t‘ einen Artikel über ‚Jenseits des Todes – hm3‘. Ein Auszug daraus erklärt die wesentlichen Schwierigkeiten, welche das Projekt schlussendlich zum Scheitern brachte:

„unsere arbeit ist theater. es gibt keine stücke, es gibt keine rollen, es gibt keine aufführungen, es gibt keine bühne, es gibt keine regie, es gibt keine zuschauer, es gibt keine dramaturgie, es gibt keine wiederholung, es gibt keine technik, es gibt keine sicherheit. die erste und die letzte resolution ist der widerspruch, der entsteht wenn viele stimmen sprechen, die sich uneinig sind, ist aber auch der widerspruch der entsteht wenn viele menschen sprechen die sich einig sind niemandem eine antwort zu geben. was unsere arbeit unmöglich macht sind die unterschiede, die wir mit unseren haltungen zum theater mitbringen, und das in einem kontext, in dem jede haltung und jede haltungslosigkeit entscheidend ist, gleichsam triebfeder für eine anordnung, die so utopisch ist, wie diese. wenn jeder konflikt meidbar ist, bleibt das handeln im worte stecken.“¹⁸⁴

¹⁸² Müller, Heiner. „BILDER.“ Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller: Werke 1: Die Gedichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 14.

¹⁸³ Szeiler, Josef/Hollaus, Melanie. „Interview 5/JS: MI 18/10/06: Zentrale 2.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 367.

¹⁸⁴ Winkel (2006). S. 8f.

„Jenseits des Todes – hm3’ ist geprägt von Negationen. Es gibt keine gesicherte Basis für diese Theaterarbeit, keinen sicheren Rahmen, in dem man sich bewegen kann. Alle Möglichkeiten dürfen in Betracht gezogen werden, das ist das befreiende und erschreckende zugleich. Zwar sind Gegner und Feindbilder deutlich, die internen Haltungen allerdings zu verschieden, als dass man sich einigen könnte. Außerdem lässt sich aus der bloßen Verleugnung anderer Theaterprojekte oder –formen noch keine eigene bilden. Auch Lehmann äußert sich dazu: „Aber Provokation macht noch keine Form, auch die provozierend verneinende Kunst muß aus eigener Kraft Neues setzen und kann nur daraus, nicht aus der Verneinung klassischer Normen eigene Identität gewinnen.“¹⁸⁵

Unzufriedenheiten innerhalb der Gruppe nehmen zu und lassen sich nicht mehr aus dem Weg räumen, vielleicht will man dies inzwischen auch gar nicht mehr. Zu groß sind die Uneinigkeiten, Differenzen und Kontroversen, ein gemeinsamer Weg scheint für einige Choreuten nicht mehr vorstellbar zu sein.

Gleich, als ob eine Gruppe an einer Kreuzung steht, von der unendlich viele Wege abzweigen: die Personen sehen deutlich diejenigen Wege, die sie nicht beschreiten möchten, können sich aber weder entscheiden gemeinsam einen der anderen Wege zu betreten und noch weniger, mit all den gegebenen unterschiedlichen Fähigkeiten einen neuen Weg zu pflastern. Auch wenn jeder diese Kreuzung verlassen will, auch wenn die einzelnen Personen vage erahnen, welchen Weg sie selbst beschreiten möchten, auch wenn alle daran festhalten eine Gruppe zu bleiben, schaffen sie es nicht, sich auf einen gemeinsamen Weg zu einigen und diese Kreuzung zu verlassen, bleiben stehen, stagnierten und rotierten im Kreis. Zusehend erschöpfen die einzelnen Personen und finden keinen anderen Ausweg, als die Gruppe zu verlassen.

In den Improvisationen scheinen Begeisterung und Neugier stetig abzunehmen, Altbekanntes und –bewährtes wird immer wieder aufgegriffen, selten Neues ausprobiert oder etwas Neues entdeckt. Meist ergeben sich nur Einzel- oder Zweierspiele, ein Spiel mit der gesamten Gruppe kommt nicht zustande, ein gemeinsamer Chor wird nicht erreicht. Die Spieler haben Angst vor Wiederholungen, die sogleich als Inszenierung interpretiert werden könnten, Angst vor Pathos, was die Folge hat, dass Bewegungen und Gesten unterspannt durchgeführt werden, eine Energielosigkeit breitet sich unter den Spielern aus. Schon lange wird nicht mehr

¹⁸⁵ Lehmann (2005), S. 32.

gelacht im Spiel, es herrscht eine Verbissenheit, eine Trostlosigkeit, der Spaß an diesem Projekt scheint verloren gegangen zu sein.¹⁸⁶ Dass man sich scheinbar nichts mehr zu sagen hat, wird im Spiel noch deutlicher als in den Gesprächen. Als eine weitere Improvisation scheitert, spricht Pronegg die Situation an:

„aber wir probieren das ja nicht mal aus, weil einige immer davor schon zu wissen scheinen, was danach herauskommt. und das macht unsere praxis auch so öd, so niedlich und berechnet, so einsatzlos. es wird nichts aufs spiel gesetzt, weil überhaupt keine bereitschaft zum spiel vorhanden ist, keine freude, keine lust auf ein miteinander agieren.“¹⁸⁷

Das gegenseitige Interesse ist verloren gegangen, zu viel ist vorgefallen, geschehen, zu viele Verletzungen, Uneinigkeiten und Vorwürfe. Man hat es weder geschafft sich zu einigen, noch die Differenzen als Qualität zu begreifen oder zu akzeptieren. Nach einem erneuten Streitgespräch hält Melanie Hollaus in ihrem Protokoll fest: „de fakto geht es darum, dass einerseits das gegenseitige interesse zu gering, die vorstellung von arbeit zu different und die persönlichen unstimmigkeiten zu gross sind.“¹⁸⁸ Nach einem dreiviertel Jahr gemeinsamen Probens und Spielens hat man es nicht geschafft einen Weg zu beschreiten, der für alle von Interesse ist.

Immer wieder bleiben Spieler von der Probe fern, da sie Lohnarbeit oder andere Verpflichtungen zu erfüllen haben, für diejenigen, die in dieser Zeit konsequent proben, ein mühsamer Zustand. Es herrscht ein stetiger Wechsel von an- und abwesenden Personen, oft kommen an diesem Projekt interessierte Teilnehmer, bleiben einen Tag und bleiben dann am nächsten Tag wieder aus. Das Organisieren der Proben wird immer schwieriger, ein Aufbau der erlernten Materialien und eine Weiterentwicklung der Übungen wird unmöglich, man tritt auf der Stelle. Um der, seit längerer Zeit herrschender ‚Einigung auf den kleinsten gemeinsamen Nenner‘ entgegen zu wirken, wird der Vorschlag gemacht, die Gruppe, die ohnehin nur mehr aus acht Personen besteht, in Kleingruppen zu teilen, und mit einer davon mehr und intensiver zu proben. Immer mehr entfernt man sich von den utopischen, großen Vorstellungen, die dieses Projekt anfangs bestimmte und zu etwas Besonderem machte, immer mehr nähert man sich den Kleinstrukturen, die man ursprünglich bekämpfen und überwinden wollte, gegen die man Zeichen setzen wollte.

¹⁸⁶ Vgl. Pronegg, Andreas. „a.p. 23.10.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 382f.

¹⁸⁷ Pronegg, Andreas. „a.p. 20.11.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 451.

Im November 2006 nehmen Differenzen, Auseinandersetzungen und Vorwürfe überhand. Nachdem der Vorschlag für Arbeitsgruppen ausgesprochen wurde, fühlen sich schlagartig manche Spieler übergangen und aufgefordert, das Projekt zu verlassen. Von der einen Seite wurde versucht einen Weg zu finden, der es einigen Spielern erlauben sollte intensiver an diesem Projekt zu arbeiten und andere so weit entlasten sollte, dass sie ihren äußeren, gesellschaftlichen Belastungen gerecht werden können, indem sie Teilnehmer des Projektes bleiben, aber nicht mehr dem – wie er von manchen aufgefasst wurde – starken Druck ausgesetzt sind. Dieser Vorschlag löst heftige Diskussionen aus, grundlegende Probleme und Differenzen werden deutlich:

„a.p.'s vorschlag polarisiert, tiefliegende problematische strukturen kristallisieren sich heraus. vorwiegend geht es um rollenmuster und hierarchien und um unterschiedliche kränkungen. [...] interessensdifferenzen werden deutlich. das ausgangsmaterial wird von einigen nicht anerkannt. auch haben einige wenig interesse am text, während der text für andere den ausgangspunkt für die arbeit und damit ein zentrales thema darstellt. d.u. genügt es vollauf, zwei texte sprechen zu können. sie will auch nicht, dass andere spieler mehr texte sprechen, was sicher damit zu tun hat, dass sie es einfach nicht schafft, mehr als zwei texte zu lernen. m.w. möchte sich eher am kleinsten gemeinsamen nenner treffen, denn das unterscheide uns von den anderen gruppen. wer gönnt sich schliesslich diesen luxus, so mit zeit umzugehen. a.p. daraufhin - aber mirko, das ist doch das, was alle anderen freien gruppen kennzeichnet, nämlich dass sie am kleinsten gemeinsamen nenner operieren. die improvisationen sind scheisse. das körpermateriale ist bei uns unterentwickelt und die damit einhergehende kommunikation ebenso. akustisch können wir nicht gemeinsam bauen, auch hier stehen wir praktisch am anfang - so j.sz. zum jetzigen zeitpunkt bin ich skeptisch, was einen gemeinsamen möglichen weg, der zukunftsweisend ist, betrifft. aber diese konstellation besteht ja nicht zuletzt noch immer, weil wir alle in gewisser weise zäh sind.“¹⁸⁹

Schnell wird deutlich, dass der besagte neue Arbeitsvorschlag lediglich der Auslöser für neuerliche Diskussionen ist, aber bei weitem nicht die Ursache für die unüberwindbaren Schwierigkeiten. Die Probleme sind im Grunde die grundverschiedenen Ansichten, zu große Uneinigkeiten der einzelnen Personen und die differenten Vorstellungen über die Umsetzung dieser theatralen Arbeit, die man nicht mehr länger ignorieren, geschweige denn überwinden kann.

Auch Andreas Pronegg, der sich wohl am meisten für dieses Projekt eingesetzt und daran geglaubt hat, verliert nach und nach die Hoffnung, es unter diesen Umständen, in dieser Konstellation weiterhin fortführen zu können:

¹⁸⁸ Hollaus, Melanie. „m.h. 8.11.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 427.

„dieses denken wird nicht nur von uhlig praktiziert, und das ist auch keine meinungsverschiedenheit zwischen ihr und mir auf einer persönlichen ebene, sondern eine fundamentale ästhetische differenz. bislang wird in dieser arbeit ihre position eingenommen und vertreten, und dies sehe ich auch als eine ursache dafür, dass wir trotz wechselnder probenmodelle immer stagnieren werden, weil manche psychische und physische bezirke durch diese auslagerung und verweigerung einer gemeinsamen bearbeitung entzogen werden. diese differenz ist mir von anfang der arbeit an klar gewesen, und jeder tag unserer zusammenarbeit ist für mich auch ein tag, an dem ich versuche, diese grenzziehungen zu thematisieren und brüchig zu machen. die frage ist dabei immer, wie lange das noch für alle sinn macht.“¹⁹⁰

Mehr und mehr müssen die Spieler feststellen, dass die Unterschiede in ihrer ästhetischen Auffassung von Theater in diesem Falle das Projekt mehr behindern, als bereichern. Überforderungen, Uneinigkeiten, Streits und Diskussionen nehmen überhand und kippen das Projekt. Im Januar 2007 steigen weitere Choreuten aus dem Projekt aus, es halten sich vier Teilnehmer, die noch an ‚Jenseits des Todes – hm3‘ glauben und daran arbeiten wollen. Josef Szeiler versucht den Verlauf bis zu diesem Punkte zu beschreiben:

„ein derartiges projekt wie *jenseits des todes* ist uferlos. ich habe immer das gefühl, ich bin pausenlos überfordert, auch in der erklärung, wo das hingehen könnte. wir haben, wenn du so willst, mit falscher ausrüstung, mit falschen schiffen versucht, indien zu entdecken, wie die portugiesen vor 500 jahren. die sind auch erst im lauf der zeit draufgekommen, dass ihre schiffe nicht gut genug sind. auch wir haben ein gewaltiges unterfangen begonnen, und sind eigentlich dafür überhaupt nicht ausgerüstet.“¹⁹¹

Der Weg von ‚Jenseits des Todes – hm3‘ war eine Suche, ein Scheitern, eine vollkommene Überforderung. Die Konflikte sind zu groß, gegenseitige Verletzungen und Enttäuschungen machen emotional eine Weiterarbeit nicht mehr möglich.

Der Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ in Wien scheitert in mancherlei Hinsicht. erinnert man sich an die Ausgangssituation, die Vorstellungen von denen man ausging, die Wünsche und Sehnsüchte nach denen man strebte, wird man feststellen,

¹⁸⁹ Hollaus, Melanie. „m.h. 13.11.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 442f.

¹⁹⁰ Pronegg, Andreas. „a.p. 15.11.06.“ In: *GESAMTMATERIAL* (2007), S. 447.

¹⁹¹ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „ich weiss nicht mehr, warum: gespräch mit josef szeiler am 7.1.2007.“ In: Pronegg (2008), S. 263.

dass das meiste davon nicht einmal ansatzweise erreicht wurde. Weder wurden annähernd sämtliche Antikentexte von Müller bearbeitet, noch war die Teilnehmerzahl hoch genug um eine gewisse Kraft zu entwickeln, vor allem aber waren die einzelnen Personen zu verschieden und sich uneinig in ihren Vorstellungen für dieses Projekt um etwas Anderes, Neues, Utopisches zu denken oder zu bewirken. Nach und nach stiegen immer mehr Spieler aus und begaben sich wieder zurück in ihre gesellschaftliche Funktionen, ihre Leben, ihre Zwänge und Abhängigkeiten.

Insofern bleibt auch der Lehrstückansatz erfolglos. Zwar können die Spieler annähernd erahnen, dass dieser Versuch mehr beinhaltet, schaffen es aber nicht, sich von ihren Zwängen zu lösen. Eine Erfahrung, ein Lernen, das eine Wirkung auf das Individuum und auf seine Umgebung hat, bleibt aus.

In einem Interview im August 2008 antwortet Josef Szeiler auf meine Frage, ob der Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ rückblickend für ihn gescheitert sei: „Wenn man den Beginn sieht, warum man es machen wollte, dann muss man sagen: er ist gescheitert. Natürlich hat man alle griechischen Texte auch nicht gemacht und man wurde zusehends weniger - von fünfzehn auf fünf. Er ist gescheitert.“¹⁹²

Am 17.12.06 endet für mich die Mitarbeit bei ‚Jenseits des Todes – hm3‘.

Im Oktober 2007 kommt es zu drei öffentlichen Arbeitsproben. Nach dieser Veröffentlichung verlässt auch Josef Szeiler das Projekt.

¹⁹² Szeiler/Kronenberg (2010), S. 10.

7 Zusammenfassung

Auch wenn der Versuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ in vielen Punkten gescheitert ist, so wurde er dennoch gewagt, es wurde nach einer anderen Art von Theater gesucht, denn: „Was zählt ist das Beispiel.“¹⁹³ Rückblickend beschreibt Josef Szeiler gerade diese Tatsache als das Besondere dieser Arbeit:

„was bleibt, ist trotzdem ein versuch, der meiner meinung nach absolute qualität hat. wir sind in vielen bereichen gescheitert, und man muss darüber auch immer wieder nachdenken. aber die grösse der anforderung ist der parameter für das scheitern. und immer, wenn mich wer gefragt hat, was ich da mache, habe ich gesagt: ich gehe da raus spielen, das ist ein freiraum für mich, und auch die besonderheit der situation ist in dem umfeld, in dem ich zur zeit lebe, in der stadt, und wie das theater aussieht, ein ort der freiheit, ein freiraum mit vielen zwängen. diesen punkt hat es, und den gilt es nicht zu verlieren.“¹⁹⁴

Der Versuch wurde unternommen, das Unbekannt gewagt, das Andere wurde gesucht, Utopien wurden verfolgt, Möglichkeiten wurden zugelassen. Was diese Arbeit ausmachte, war diese Freiheit in allen Bereichen. Unerahnte Freiräume wurden in diesem Projekt eröffnet, andere Wege für Wahrnehmung und Kommunikation, das Bewusstmachen der eigenen Zwänge und Ängste und der Versuch, sie zu überwinden, die Grenzen zu erweitern, ein Anders-Denken, ein Umdenken, das Erfahren von Gleichberechtigung und der Notwendigkeit selber Verantwortung zu übernehmen und sich einzubringen, mitzubestimmen und sich zu beteiligen.

Dies inkludierte auch einen anderen Blick auf das gesellschaftspolitische Geschehen und die Notwendigkeit der Kunst- und Theaterszene frei, radikal und konsequent sein zu können, nichts ungefragt zu akzeptieren, sondern Modelle, Strukturen und Arbeitsprozesse zu hinterfragen, immer angefangen bei einem selber. Wonach hier gesucht wurde, war ein theatraler Gegenentwurf, der neue Möglichkeiten zulässt, andere Möglichkeiten denkt, indem er sich gegen das bestehende Theatermodell wehrt, es anzweifelt. Unerahntes zeichnet sich dadurch aus, dass man es vorher nicht bestimmen oder festlegen kann. Sucht man danach, kann das Ziel nicht definiert sein. Es war der Versuch diesen Prozess zuzulassen, ohne zu wissen, was das Ergebnis

¹⁹³ Müller, Heiner. „Mauser.“ Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller: Werke 4: Die Stücke 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. S. 253.

¹⁹⁴ Szeiler, Josef/Pronegg, Andreas. „ich weiss nicht mehr, warum: gespräch mit josef szeiler am 7.1.2007.“ In: Pronegg (2008), S. 263.

sein wird, um dadurch für das Theater etwas Neues hervorzubringen und einen Mehrwert zu schaffen. Szeiler äußerte sich bereits 1996 dazu: „Politisches Theater langweilt mich eher, Theater politisch zu machen finde ich wichtig, das heißt: den Arbeitsprozeß in den Vordergrund zu stellen gegenüber dem Produkt.“¹⁹⁵

Dies ist kein leichtes Unterfangen und beinhaltet immer auch den Moment des Scheiterns, des Nicht-Gelingens. Aber das Scheitern wird in diesem Projekt als solches zugelassen und erlaubt. Auch wenn dieser Versuch fehlgeschlagen ist, so hat er dennoch viel eröffnet. Im Bezug auf ‚Jenseits des Todes – hm3‘ beschreibt Szeiler aus seiner Sicht die Qualität dieses Prozesses:

„dass er fragen grundsätzlicher art aufwirft, auf die es keine antworten gibt. wir leben im 21. jahrhundert, und welche gesellschaftliche relevanz hat das theater, oder kann es haben? ein zentraler punkt ist der lehrstückmoment, das ist das modell, mit dem wir umgehen. alle protokolle sind ein kommunikationsmaterial dieser arbeit, deren qualität erst später abgeschätzt werden kann, wenn andere menschen einen fremden blick darauf werfen. dann wird man die enorme differenz bemerken zu dem, was normalerweise am theater abgehandelt wird. es problematisiert alle lebensbereiche, viel mehr als die meisten theaterproduktionen das sonst tun. allgemein gesprochen ist es eine suche, und wir wissen das ziel nicht, nach einer anderen kommunikationsmöglichkeit, als die gesellschaft sie sonst bietet.“¹⁹⁶

Erst rückblickend lässt sich die gesamte Qualität dieses Versuches feststellen. Währenddessen waren die Teilnehmer emotional darin behaftet, zu klein in ihrem Denken, zu ängstlich vor und zu abhängig von der Gesellschaft und ihren Strukturen. Auch wenn Verletzungen und Enttäuschungen entstanden sind, für viele war es eine erste (und bisher einzige) Konfrontation mit dem Luxus der absoluten Freiheit.

Dieses Projekt hat, als eines der wenigen in der heutigen Theaterlandschaft, die Kunstproduktion infrage gestellt, hinterfragt und zu verändern versucht. Die Möglichkeit gehabt zu haben, hier Theater vollkommen anders zu denken und zu praktizieren, eröffnet eine neue (Weit-)Sicht. Was das Projekt überdauern wird ist nicht eine Aufführung, ein Ergebnis oder eine Erkenntnis, ein erreichtes Ziel oder Endprodukt,

¹⁹⁵ Szeiler, Josef/Seiichi Yamaga. „Ein Theater der Einsamkeit: Josef Szeiler im Gespräch mit Seiichi Yamaga.“ In: Haas (1996), S. 51.

¹⁹⁶ Pronegg, Andreas/Szeiler, Josef. „ich weiss nicht mehr, warum: gespräch mit josef szeiler am 7.1.2007.“ In: Pronegg (2008), S. 260.

sondern die Ahnung von einem utopischen Theater, welches wahrscheinlich nie zu erreichen ist, wonach es sich aber zu suchen lohnt.

„Was zählt, ist in Dingen der Kunst stets das *Eröffnete* mehr als das Erreichte.“¹⁹⁷

¹⁹⁷ Lehmann (2005), S. 32.

8 Anhang

8.1 Bibliografie

Barba, Eugenio. „Warten auf die Revolution“ In: *Jenseits der schwimmenden Inseln: Reflexionen mit dem Odin-Theater: Theorie und Praxis des Freien Theaters*. Reinbeck: Rowohlt 1985. S. 24-27.

Benjamin, Walter. *Illuminationen: Ausgewählte Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden: Prosa: Fünfter Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Brecht, Bertolt. *Ausgewählte Werke in sechs Bänden: Schriften: Sechster Band*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Brecht, Bertolt. *Werke. Band 21. Schriften 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Brecht, Bertolt. „Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer: Bühnenfassung von Heiner Müller“ In: *Spectaculum 59: Sechs moderne Theaterstücke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995. S. 7-73.

Brockhaus Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden: Neunzehnte, völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim: Brockhaus 1994.

Deufert, Katrin. *John Cages Theater der Präsenz*. Berlin: Dissertation 2001. S. 12.

„FatzerMaterial.“ In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur*

Theaterwissenschaft. 34. Jahrgang/1988. Heft 1-4. Wien, Köln: Böhlau 1990.

Fiebach, Joachim. *Inseln der Unordnung: Fünf Versuche zu Heiner Müllers Theatertexten*. Berlin: Henschelverlag 1990.

Fiebach, Joachim (Hg.). *Manifeste europäischen Theaters – Grotowski bis Schleef*. Berlin: Theater der Zeit 2003, Recherchen 13.

Freitag, Barbara. „Theater ist ein Ort der Zeitverschwendung.“ In: *Der Standard*. 18. November 2008.

GESAMTMATERIAL: JENSEITS DES TODES HM3: 27.9.05 – 3.11.07. Wien: 2007 (517 S.: Protokolle von Katharina Burger, Melanie Hollaus, Markus Keim, Julia Kronenberg, Andreas Pronegg, Doreen Uhlig, Mirko Winkel. Gespräche Andreas Pronegg – Josef Szeiler. Artikel von Winkel, Mirko. „Jenseits des Todes HM3.“ In: *3t: Journal for Performance Theory and Practice Bergen*. Nr. 24 – SKRIFT (2006). Gespräche mit Studierenden der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien.)

Gaul, Bernhard. *TheaterAngelusNovus: FatzerMaterial*. Wien: Dipl. 1993.

Haas, Aziza. *HamletMaschine.Tokyo.Material: Eine Theaterarbeit von Josef Szeiler und Aziza Haas in Japan*. Berlin: Alexander Verlag 1996.

Haas, Aziza. „TheaterAngelusNovus, AntikenMaterial VI, Tod des Hektor: ein Dokumentationsentwurf.“ In: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft*. 36. Jahrgang/1990. Heft 1-4. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 1994.

Haas, Aziza/Szeiler, Josef/Wallburg, Barbara (Hg.). *MenschenMaterial 1 – Die Maßnahme: Eine Theaterarbeit mit Josef Szeiler. BrechtZentrumBerlin, Akademie der Künste zu Berlin*. Berlin: BasisDruck 1991.

Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller Material: Texte und Kommentare*. Leipzig: Reclam 1989.

Hörnigk, Frank (Hg.). *Heiner Müller: Werke 1-12*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 ff.

Hörnigk, Frank (Hg.). *Ich wer ist das, im Regen aus Vogelkot im Kalkfell: für Heiner Müller*. Berlin: Theater der Zeit 1996.

Jurinec, Oscar. *HamletMaschine – TokyoMaterial: Josef Szeiler – Eine Arbeitsweise am Theater*. Wien: Dipl. 1994.

Kluge, Alexander/Müller, Heiner. *Ich bin ein Landvermesser*. Hamburg: Rotbuch 1996.

Lehmann, Hans-Thies. *DAS POLITISCHE SCHREIBEN: Essays zu Theatertexten: Sophokles, Shakespeare, Kleist, Büchner, Jahn, Bataille, Brecht, Benjamin, Müller, Schleef*. Berlin: Theater der Zeit 2002, Recherchen 12.

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 2005.

Müller, Heiner. *Gesammelte Irrtümer 2: Interviews und Gespräche*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren 1990.

Müller-Schöll, Nikolaus/Reither, Saskia (Hg.). *Aisthesis. Zur Erfahrung von Zeit, Raum, Text und Kunst*. Schliengen: Edition Argus 2005.

Primavesi, Patrick/Schmitt Olaf. *AufBrüche: Theaterarbeit zwischen Text und Situation*. Berlin: Theater der Zeit 2004.

Primavesi, Patrick/Mahrenholz Simone (Hg.). *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*. Schliengen: Edition Argus 2005.

Pronegg, Andreas. *Was zählt ist das Beispiel: Gespräche mit Josef Szeiler*. Wien: limitierte Auflage im Eigenverlag 2008.

Steinweg, Reiner (Hg.). *Brechts Modell der Lehrstücke: Zeugnisse, Diskussion, Erfahrungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.

Szeiler, Josef/Kronenberg, Julia. *Gespräch mit Josef Szeiler am 09.08.2010 im Café Weidinger*. Wien: 2010.

Szeiler, Josef/Kronenberg, Julia. *Gespräch mit Josef Szeiler am 5.12.2011 im Café Weidinger*. Wien: 2011.

Winkel, Mirko. „Jenseits des Todes HM3.“ *3t: Journal for Performance Theory and Practice Bergen*. Nr. 24 – SKRIFT (2006). S. 8-13.

8.2 Links

Achleitner, Friedrich. *Stadt des Kindes*. Architekturzentrum Wien: 14.09.1997.

<http://www.nextroom.at/building.php?id=2421> Stand: 07.08.2010.

Deufert, Katrin/Szeiler, Josef. „Nicht(s)-Tun: Gespräch am 11.08.2000 im Bristol Hotel Frankfurt am Main.“ *diss.sense. Zeitschrift für Literatur und Philosophie*.

<http://www.dissense.de/nt/szeiler.html> Stand: 16.12.2011.

„Einreichtermin 15. Jänner 2006“ *Darstellende Kunst – Förderungen der Kulturredaktion der Stadt Wien: Förderempfehlungen des Kuratoriums*.

<http://www.wien.gv.at/kultur/abteilung/foerderungen/theaterfoerderung.html>

Stand: 13.12.2011.

Freitag, Barbara. „Theater ist ein Ort der Zeitverschwendung.“ In: *Der Standard*. 18. November 2008.

<http://derstandard.at/1226396968267> Stand: 8.12.2011.

Fürle, Brigitte/Szeiler, Josef/Haas, Aziza. „Laßt die Coyoten in den Zuschauerraum!“ *Hebbel-Theater Berlin. Theaterschrift 1-13*. Wien: 16. März 1993.

http://www.hebbel-am-ufer.de/archiv_hebbel_theater/seiten/archiv/theaterschrift/szeiler.html

Stand: 17.12.2011.

Gaul, Bernhard. „Gespielt wird nicht! Wie der Wiener Regisseur Josef Szeiler am Berliner Ensemble ‚Philoktet‘ von Heiner Müller (nicht) inszeniert hat.“ Zuerst erschienen in: *Falter 48/1995. (bgx:Mag)*. 1995.

<http://www.bgxmag.com/philoktet.aspx> Stand: 16.12.2011.

Internationale Heiner Müller Gesellschaft.

<http://www.internationale-heiner-mueller-gesellschaft.de/> Stand: 3.11.2011.

Kluge, Alexander/Müller Heiner. *Gespräche*. Cornell University Library.

<http://muller-kluge.library.cornell.edu/de/videos.php> Stand: 3.11.2011.

KONFIGURATION JENSEITS DES TODES.

<http://www.kjdt.at/index.php?id=16> Stand: 30.08.2011.

Laudenbach, Peter. „Wer schaut gern in eigene Abgründe?“ In: *Berliner Zeitung*. 15.11.1995.

<http://www.berliner-zeitung.de/archiv/josef-szeiler-inszeniert--philoktet--am-be-wer-schaut-gern-in-eigene-abgruende-,10810590,9037746.html> Stand: 16.12.2011.

theatercombinat. *chronik*.

<http://www.theatercombinat.com/tc-chronik/> Stand: 08.12.2011.

theatercombinat. *massakermylene: schlusspräsentation*.

<http://www.consyder.com/massakermylene/index.html> Stand: 08.12.2011.

The 22st Cairo international festival for experimental theatre.

http://194.79.103.179/exp_theater/cv_jury_e.asp?AWARD_NO=80 Stand: 8.12.2011.

8.3 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 5: ‚Stadt des Kindes‘: 1. Stock, Brücke zum Schwimmbad (Wien: 28.09.2008).

Abbildung 6: ‚Stadt des Kindes‘: Wendeltreppe zum Schwimmbad (Wien: 28.09.2008).

Abbildung 7: ‚Stadt des Kindes‘: Erdgeschoss, Kinderbecken (Wien: 28.09.2008).

Abbildung 8: ‚Stadt des Kindes‘: Erdgeschoss, Sportbecken (Wien: 28.09.2008).

9 Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Theaterversuch ‚Jenseits des Todes – hm3‘ in Wien von der Anfangszeit im Jahre 2005 bis Dezember 2006. Maßgeblich beeinflusst war dieses Projekt von Josef Szeiler.

Es war der Versuch einer theatralen Umsetzung sämtlicher Antikentexte (33 Stück) von Heiner Müller. Der Raum war die ca. 50.000 m² große, aufgelassene ‚Stadt des Kindes‘ in Wien, der Zeitfaktor unbegrenzt, aber auf einen längeren Zeitraum angedacht. Die Teilnehmerzahl schwankte zwischen 16 und 4 Personen und setzte sich aus Schauspielern, Interessierten und Laien zusammen, die in einer kollektiven Arbeitsweise nach einer Utopie von Theater suchten. Bei diesem Theaterprojekt ging es hauptsächlich um die Setzung dieses Versuches, es war prozessorientiert, nicht zielorientiert. Dennoch scheiterte dieser Versuch, die Ursachen und Gründe dafür werden in dieser Arbeit untersucht.

Material für diese Arbeit waren die Protokolle, die während des Projektes von den Spielern, als einzige Dokumentation, verfasst wurden (insgesamt 517 Seiten). Außerdem stütze ich mich in meiner Forschungsarbeit stark auf Hans-Thies Lehmanns „Postdramatisches Theater“, sowie andere Schriften von Lehmann und theoretische Schriften über das Theater unter anderem von Bertolt Brecht und Heiner Müller. Dokumentationen und Forschungen zu anderen Projekten von Josef Szeiler sollen seine theaterästhetische Auffassung verdeutlichen.

Diese Arbeit beleuchtet den Theaterversuch anhand von Ausschnitten und Beispielen, ohne dabei eine Vollständigkeit suggerieren zu wollen.

10 Curriculum vitae

Julia Maria Kronenberg, geboren am 23.11.1980 in D-Recklinghausen.

- 2005 - 2012 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften,
Universität Wien
- 2011 Aufenthalt in London, Fortbildungen für Schauspiel am Drama Centre
London, Giles Foreman Centre for Acting und Actors Centre London
- 2010 Erhalt eines START-Stipendiums für darstellende Kunst im Rahmen der
Nachwuchsförderung vom Österreichischen Bundesministerium für
Unterricht, Kunst und Kultur
- seit 2005 Engagements als Schauspielerin und Sprecherin
- Theaterprojekte unter anderem am Tiroler Landestheater, Kellertheater
Innsbruck, Theater Forum Schwechat, Westbahntheater Innsbruck,
Theater Praesent, Tiroler Dramatikerfestival, Festival der freien Tiroler
Theaterszene ‚Theater Trifft‘ und ‚Jenseits des Todes – hm3‘
- Drehtage für Film- und Fernsehen für ‚Tatort‘, ‚Soko Kitzbühel‘ u.a.,
diverse Kurzfilme, sowie Werbespots
- Tätigkeiten als Sprecherin für diverse Kunst- und Kulturprojekte, sowie
Projekte im Rahmen der Universität Innsbruck und der Akademie der
bildenden Künste Wien, sowie Radiowerbespots
- 2001 - 2005 Schauspielschule Sachers Innsbruck, Bühnenreifeprüfung
- 1999 - 2001 Studium der Rechtswissenschaften und
Internationalen Wirtschaftswissenschaften, Universität Innsbruck
- 1991 - 1999 Akademisches Gymnasium Innsbruck, Matura
- 1990 Umzug von Deutschland nach Österreich, Tirol